

UMA INQUIETAÇÃO ENTRE  
O INDIVÍDUO E O ESPAÇO  
DISTÂNCIA, VAZIO, IMAGEM

EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
IMAGEM  
DESEJO  
INCERTEZAS

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto  
Docente Acompanhante Prof. Vitor Silva



## I. Abstract

PT

O presente trabalho tem como motivação reflectir sobre a *inquietação entre o indivíduo e o espaço*. Consideramos como fundamental compreender as noções de *distância, vazio e imagem*, uma vez que estas estão necessariamente implícitas na relação de existência entre o *eu*, os *outros* e as *coisas*.

Partindo deste pressuposto propõem-se quatro campos possíveis para esta reflexão: *existência, espaço, imagem e desejo*. Ao longo de todo o argumento procura-se evidenciar o estreito contacto entre cada um dos campos, porque consideramos a indissociabilidade existente entre eles, bem como a sobreposição necessária que, entre si, todos implicam. Acreditamos que a reflexão sobre a inquietação enunciada é urgente: ela procura indagar a possibilidade de compreensão do real, a crítica da contemporaneidade da imagem e os verdadeiros valores da arquitectura. Encaramos a abordagem da *imagem crítica* como muito importante para a compreensão da realidade; ela não se concretiza numa obsessão das evidências, mas sim na capacidade que tem em subverter as ilusões do momento que vivemos.

EN

The aim of the present work is to reflect on the *restlessness between the individual and the space*. We consider essential the understanding of the notions of *distance, emptiness and image*, since these are necessarily implicit in the relationship between the existence of self, the others and the things.

Under this assumption we propose four possible fields for reflection: *existence, space, image and desire*. Throughout all the argument we try to demonstrate the close contact between each of these fields, because we consider the inseparability between them, as well as the necessary overlap that, between themselves, they all entail.

We believe that the meditation on the *restlessness* previously enunciated is urgent: it seeks to settle the possibility of understanding the real, the criticism of contemporary image and the true values of architecture. We view the approach of *critical image* as very important for the understanding of reality, but it does not materialize into an obsession of evidence; it has the ability to subvert the illusions of the moment we live





## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	5
<b>Existência</b>	7
Eu e as coisas: Processo existencial do indivíduo.	13
A aura: Um espaço entre.	21
<b>Espaço</b>	27
Limite e limiar.	35
Lugar e não lugar.	41
<b>Imagem</b>	53
<i>Distância e vazio</i> : A dialética do visual para além das evidências.	59
Origem e memória: A construção contínua do que vemos.	65
A imagem crítica.	69
<b>Desejo</b>	75
Utopia.	85
Heterotopia.	97
Signo, símbolo e ícone: Adorar o cliché.	109
<b>Incertezas</b>	119
<b>Bibliografia</b>	125
<b>Iconografia</b>	128



## I. Introdução

Este trabalho procura apresentar-se como um discurso montado a partir de um conjunto de imagens que acreditamos permitir constituir uma reflexão sobre os conteúdos que potencialmente enunciam. É, precisamente, com base nesses conteúdos que se constrói o argumento.

Propõe-se dois tipos de olhar: um corpo de texto desenvolvido a partir da reflexão sobre um conjunto de imagens, organizado de acordo com os temas que entendemos serem pertinentes para o questionamento da relação entre o indivíduo e o espaço; e, um segundo discurso, sem palavras, produzido e apresentado paralelamente ao texto, a partir da qual se promove uma narrativa imagética complementar, onde o leitor poderá reconsiderar, em concordância e/ou em contradição, a sua leitura com o próprio texto.

O trabalho organiza-se em quatro partes fundamentais: a existência, o espaço, a imagem e o desejo.

A escolha destes temas não significa que se esgote a complexidade das abordagens ou das relações sobre a questão do espaço e do indivíduo. A escolha considera apenas quatro campos possíveis de indagação.

O tema da existência é, do nosso ponto de vista, o momento de partida provável no que toca a uma relação entre indivíduo e espaço. Sabemos que as premissas fundamentais para o facto de existirmos estão, necessariamente, implícitas no processo existencial e, também, no que dele resulta, perante essa dimensão aberta a que chamamos espaço.

Trata-se de um ponto de partida que permite dar início à reflexão a partir de nós próprios, e das relações que estabelecemos com o que nos rodeia. O espaço é, necessariamente, uma dimensão que possibilita a experiência existencial. Ele é um tema basilar e a razão de ser da arquitectura. Por isso, entendemos a arquitectura como o “fazer” (*poesis*) que o Homem adoptou para responder à inquietação que nos propomos enunciar.

A relação destes dois conceitos fundamentais resulta, obrigatoriamente, numa produção de imagens (de *espaços* e de *arquitecturas*), e é, precisamente, a partir delas que o Homem desvenda e constrói a sua inquietação. Neste ponto procuramos reflectir sobre temas como: distância e vazio, e, origem e memória, por entendermos constituírem resultado da inquietação que nos move, para, por fim, concluir com a imagem crítica, enquanto ferramenta indispensável à interpretação da realidade. Neste

capítulo, adensamo-nos no entendimento dos conceitos que acabamos de enunciar, com o sentido de materializar o acto de olhar, assim como com o que nos implica nessa acção.

Falaremos, também, do desejo, esse catalisador que alimenta os Homens, que nos faz evoluir permanentemente, tanto do ponto de vista existencial como intelectual. O desejo é a continuidade comum e individual por excelência, é um fluxo, uma intensidade, que não conhece o seu objecto, este pressuposto, é o que lhe confere um sentido crítico de transformação, capaz de nos mover.

Neste tema, falaremos da utopia e da sua capacidade de agitar a realidade, de a pôr em causa, de a fazer estremecer. Mas falaremos, também, das heterotopias, pela capacidade que detêm em absorver todos os outros lugares. Recorreremos à cidade para obtermos um denominador comum entre os dois conceitos mas, acima de tudo, para nos aproximarmos da questão do uso social e colectivo dos espaços: a cidade como o lugar dos indivíduos, como um espaço de partilha.

Para concluir, abordaremos a semiótica, mas apenas para subtrair o real sentido da arquitectura amarrada muitas vezes a efeitos imagéticos que nos enganam; efeitos que activam desejos delirantes nos indivíduos, produzindo paradoxalmente um forte mecanismo de controlo dos próprios desejos.

Talvez por acreditarmos que existem ainda fortes valores na arquitectura, aqueles que nada consegue demover, deixamos em aberto uma última imagem, para que se produza, uma derradeira e necessária reflexão crítica.

EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
IMAGEM  
DESEJO  
INCERTEZAS





Fig. 1 - *Public Space / Two Audiences*,  
Dan Graham,  
37ª Bienal de Veneza, 1976.

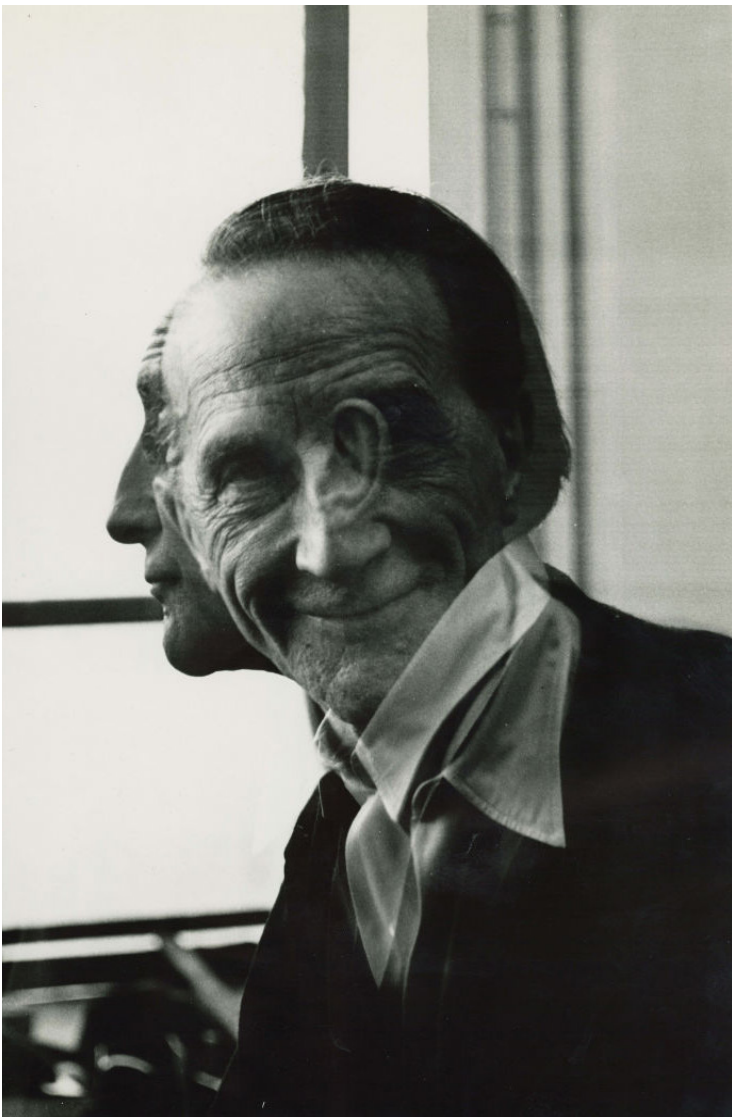


Fig. 2 - *Retrato de Marcel Duchamp*,  
Vitor Ohsatz, 1953.  
(Dupla exposição: de frente e de perfil).





Fig. 3 - *Sainte Marie de La Tourette*,  
Le Corbusier  
Fotografia de Panovscott, *n.d.*



Fig. 4 - *Sem título*, vapor,  
Richard Morris,  
1968-69.

## I. Eu e as Coisas: Processo existencial do indivíduo.

O processo existencial está na génese do Homem, não com o sentido de origem da sua razão de ser, mas como uma necessidade que partilha da realidade, do estar perante o que o envolve e, ao mesmo tempo, o define e constrói.

Falar de existência é falar do Homem enquanto indivíduo, um ser que vive das relações do seu corpo, contentor e conteúdo de si mesmo, a partir do qual interage com o que o rodeia, os objectos e as coisas, com tudo aquilo que está disposto nessa dimensão abstracta que se define como espaço.

Às noções de corpo e espaço está subjacente a noção de tempo. Assim falamos de tempo como uma premissa que, em conjunto com o corpo e o espaço, permite a existência do ser, num sistema de relações e dependências.

“Quero mostrar que o espaço-tempo não é necessariamente algo a que se pode atribuir uma existência separada, independentemente dos objectos reais da realidade física. Os objectos físicos não estão no espaço, mas esses objectos são espacialmente estendidos. Desta forma, o conceito de espaço vazio perde o seu significado.”<sup>1</sup>

O espaço ocupado no processo existencial é um vazio que nos permite identificar a relação entre os corpos num determinado tempo e lugar. Esse vazio é definido pelo *ser* e pelas relações que este estabelece, ou seja, pelo seu movimento, que resulta num determinado sistema de coordenadas espaciais, que a existência evoca; um espaço de ligação exterior ao corpo em que se projecta e para o qual se estende: um espaço unificador entre as coisas.

Centremo-nos nesta interpretação de vazio, um vazio sem significado científico mas para o qual se prolonga, através do espaço-tempo, a essência dos elementos que constroem a existência. Para isso, é premente que se identifiquem breves definições sobre as noções de indivíduo, ser e sujeito, assim como de objecto e coisa, dado que são estes os elementos que ocupam e definem o vazio como resultado do processo existencial.

Se considerarmos o latim *Individuum*, o que não pode ser dividido, ou



1. *Dali Atomicus*,  
Philippe Haslam, 1948.

<sup>1</sup> EINSTEIN, Albert. *Cit. in* PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built upon Love*, The MIT press, Cambridge, 2006. p. 44. Tradução do autor: “I wish to show that space-time is not necessarily something to which one can ascribe a separate existence, independently of the actual objects of physical reality. Physical objects are not in space, but these objects are spatially extended. In this way the concept of empty space loses its meaning.”



2. *Imponderabilia*,  
Marina Abramovic & Ulay, 1977.

3. *Relation in time*,  
Marina Abramovic & Ulay, 1977.

seja, a unidade, podemos dizer que a cada ser corresponde a singularidade do indivíduo e este não pode ser repetido. É esta singularidade que confere a cada um a exclusividade daquilo que se determina como sendo o conjunto de características e circunstâncias que uma entidade incorpora. É provavelmente esta exclusividade do singular que abre, de forma tão ampla e densa, o complexo confronto entre a individualidade de cada um e a realidade de que faz parte.

Segundo Aristóteles, o indivíduo tem como expressão fundamental a espécie, sendo a divisão entre homem e mulher o seu fim essencial. Esta noção define um indivíduo finito, que S. Tomás aproveita para declarar como o indivíduo *vagum*, o homem que “significa uma natureza comum com determinado modo de ser, que compete às coisas singulares, que subsiste por si e é distinto dos demais.”<sup>2</sup> No fundo, a definição de indivíduo *vago* é a de uma “unidade numérica distinguível de outras unidades”<sup>3</sup> que, tal como Duns Scot afirma, “é numericamente uno, (...) não é divisível em muitas coisas e distingue-se numericamente de qualquer outra”<sup>4</sup> O indivíduo não se caracteriza pela indivisibilidade mas sim pela infinidade das suas determinações. Leibniz defende também este conceito: “Embora possa parecer paradoxal, é impossível ter conhecimento do indivíduo e encontrar o meio de determinar exactamente a individualidade de uma coisa, a menos que não se a considere em si mesma. (...) O que existe de mais considerável nisto é que a individualidade envolve o infinito e que só quem é capaz de compreendê-lo pode ter conhecimento do princípio de individuação desta ou daquela coisa; se entendermos isso correctamente, veremos que se deve à influência que todas as coisas do universo exercem umas sobre as outras.”<sup>5</sup>

Esta doutrina parte do pressuposto de que na natureza apenas existem indivíduos, isto é, elementos singulares, desta forma Christian Wolff afirma que o indivíduo é “aquilo que percebemos com o sentido interno ou com o sentido externo ou o que podemos imaginar enquanto coisa única”<sup>6</sup>.

É na metafísica moderna que, a partir da definição anterior de um indivíduo absoluto e infinitamente determinado, Hegel fala de um indivíduo universal sem que o termo seja uma contradição: “A tarefa de acompanhar o indivíduo desse seu estado inculto até ao saber devia ser entendida

2 ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*, Martins Fontes, São Paulo, 1998, p. 555.

3 *Idem.* p. 555.

4 *Idem.* p. 555.

5 *Idem.* p. 556.

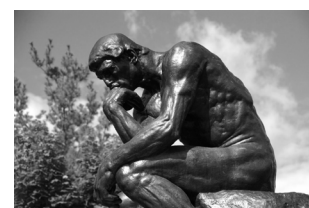
6 *Idem.* p. 556.

no seu sentido geral e consistia em considerar o indivíduo universal, o espírito auto-consciente, no seu processo de formação. No que concerne à relação desses dois modos de individualidade, no indivíduo universal cada momento mostra-se no acto em que ganha forma concreta e o seu aspecto próprio. O indivíduo particular é o espírito não acabado: uma figura concreta em tudo, cujo ser determinado domina uma só determinação, sendo as demais presentes apenas em escorço.”<sup>7</sup> Se considerarmos o conceito de indivíduo a partir de uma infinidade de determinações, compreendemos que Hegel podia falar de um indivíduo universal, porque a noção de uma infinita determinação só se pode atribuir a um indivíduo de igual modo infinito. Logo, Hegel define que, por oposição, um indivíduo finito caracteriza-se apenas por uma determinação, considerando que todas as outras são acessórias.

A ideia de um indivíduo infinito em *si* é o que realmente nos interessa explorar, precisamente por deixar inacabada a sua própria definição, e porque é ela que constrói o conjunto de relações a que este (o indivíduo) se expõe.

Definir indivíduo significa, portanto, procurar caracterizar o sujeito pelo conjunto de determinações que este constrói e torna possível, significa revelar as suas possibilidades no próprio processo da sua existência. Assim sendo, por sujeito podemos entender “o eu, o espírito ou a consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da acção, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo”,<sup>8</sup> “como capacidade autónoma de relações ou de iniciativas, capacidade que é contraposta ao simples ser *objecto* ou parte passiva de tais relações.”<sup>9</sup>

Esta noção de sujeito como *eu* ou como *consciência* tem origem em Kant, certamente pela oposição existente entre sujeito e *objecto* muito presente em muitos dos escritores alemães seus contemporâneos. Kant define sujeito como o “*eu penso*”<sup>10</sup> de uma consciência em que se determina toda a actividade cognitiva. Hegel vê por isso no sujeito a capacidade de iniciativa: “o sujeito é a actividade da satisfação dos impulsos, da racionalidade formal, vale dizer, é a actividade que traduz a subjectividade do conteúdo na objectividade em que o sujeito se conjuga consigo mesmo.”<sup>11</sup> O sujeito compreende-se como substância.



4. O Pensador,  
Auguste Rodin, 1902.

<sup>7</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 556.

<sup>8</sup> *Idem*. p. 929.

<sup>9</sup> *Idem*. p. 930.

<sup>10</sup> *Idem*. p. 930.

<sup>11</sup> *Idem*. p. 931.

Mas Heidegger concretiza a definição de sujeito como o ser existente no processo de relação com o mundo, e é neste momento que o sujeito se revela: “Se para o ente que nós somos e que definimos como *ser-aí* for escolhido o termo sujeito, poderemos dizer: a transcendência implica a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. Não que o sujeito exista antes como sujeito e depois, no momento em que alguns objectos se revelem presentes, ele possa até mesmo transcendê-los. Ser sujeito significa ser existente na transcendência e enquanto transcendência.”<sup>12</sup> Importa esclarecer que quando o autor se refere a transcendência, quer dizer a relação com o mundo, logo, é aí que o sujeito se identifica.

A ideia de que a relação com o mundo (transcendência) implica a essência do sujeito permite-nos perceber que o ser está dependente da acção, ou se quisermos, que o ser é participativo da acção, daí que se projecte sobre as coisas, quase como uma necessidade para existir.

O *ser* isolado e independente de tudo não pode existir. Pois para que exista é necessário que aconteça uma relação com outro elemento. Assim, para existir, o *Eu* depende do *Outro* e das *Coisas*. Depende do mundo.

Consideremos *Public Space / Two Audiences*, Dan Graham, 1976 (Fig.1). Trata-se de uma instalação originalmente criada para a Bienal de Veneza em que se dividia uma audiência em duas partes através de um vidro, sendo que, a partir de ambas as partes, os espectadores se viam uns aos outros, assim como, também, os seus reflexos. O artista procura contrastar a dupla distância entre – sujeito e objecto – como se expusesse ali o papel do espectador numa mostra colectiva: “Aqui o espectador encontra-se na cena de exposição, mas em vez de ver um objecto, ele vê-se a si próprio a tentar compreender o que vê”<sup>13</sup>

A única maneira de se poder verificar esta dupla distância é essencialmente a partir da experiência directa, porque a presença do outro, assim como a do nosso reflexo são os elementos que proporcionam a existência. O homem como *ser* e como *objecto* configura em concreto uma dualidade entre o que se vê e o que se mostra a ver.

Dan Graham sabe perfeitamente que a sua ideia funciona, pois sabe que as imagens que a instalação produz através da experiência de quem entra na sala são um confronto nu – materializado – entre o *Eu* e o *Outro*. Nós somos a nossa primeira referência, o contentor/conteúdo de

<sup>12</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 929.

<sup>13</sup> SCOTT, Peter, *Grahamarama*, in <<http://www.artnet.com/magazines/features/Scott/dan-graham7-7-09.asp>>, a 28 de Julho de 2013. Tradução do autor: “Here the spectators are in a showcase situation, but instead of seeing an object, they’re seeing themselves perceiving”.

que falávamos. Nesta instalação estão presentes todos os elementos que enunciamos – o espaço, o tempo e o corpo. Se quisermos, podemos ver e compreender nesta imagem, o próprio *vazio* como resultado do processo existencial, pois é esse *vazio* confinado a duas salas com o mesmo pé direito, de paredes brancas e com um fino limiar transparente, onde paira a dúvida da divisão dos lados, que se expõe o próprio acto de existir. *Public Space/Two Audiences* é muito mais do que a exposição do acto colectivo do espectador, é a indagação do *Eu* e da sua relação com o espaço, uma procura ou, se quisermos, uma extensão inevitável das contradições e dos paradoxos existentes entre o sensível e o inteligível.

Mas centremo-nos nesta imagem em específico. Embora já se tenha descrito como funciona a instalação de Graham, esta imagem permite-nos adensar ainda mais a reflexão. Estão presentes três pessoas e uma máquina, os limites espaciais são muito bem definidos. O reflexo e a transparência executam, aparentemente, um acto de ‘ilusionismo’, uma brincadeira. Atentemos então ao ponto de vista da ilusão e abordemos a situação específica. É possível vermos a partir da imagem a frente e as costas de duas pessoas, entendemos também a distinção física entre eles; os seus reflexos são bem definidos, talvez por estarem directamente expostos perante um espelho; o elemento masculino de frente para este, no lado direito da imagem; o elemento feminino está de costas para o espelho e à esquerda da imagem, os dois na mesma sala. Na sala oposta outros dois elementos estão presentes, uma pessoa e uma máquina de fotografar, ambos ao centro encostados ao limite da sala. A posição dos diferentes elementos define um triângulo escaleno que une as duas salas separadas pelo vidro. O reflexo do espelho permite saber, em parte, o que está naturalmente oculto pela posição dos diferentes elementos, mas o reflexo do vidro que separa as duas salas indica-nos a posição do terceiro e quarto elemento. Se unirmos o reflexo dos diferentes elementos podemos imaginar o triângulo anteriormente definido reflectido no espelho da sala ao fundo, atingindo aqui uma segunda camada da extensão visual de todos os elementos.

Ora, uma analogia pode ser feita a partir desta extensão visual permitida pelo jogo de reflexo e transparência. O vidro como uma película quase invisível, que separa mas deixa ver, assemelha-se ao jogo que ocupa o *vazio* entre as posições relativas de cada elemento, um jogo de distância dupla entre o que é físico, o que é reflexo e transparência desse conten-

tor/conteúdo, que é o nosso corpo, e os outros elementos dispostos no espaço. Nesta imagem, temos então uma distância entre indivíduos, a presença da máquina fotográfica, como se nela se projectassem todos os observadores desta imagem e, por fim, o objecto, a coisa, cujo sentido de individualidade infinita é atribuído pelo conjunto das suas determinações.

A *coisa* constitui-se um elemento tão fundamental quanto o *ser*. Neste sentido, ambos são indissociáveis do processo existencial; caracterizam-se mutuamente, e um sem o outro não podem existir.

Partindo do texto *The Thing* de Heidegger podemos formular a noção de *coisa* e compreender um pouco melhor a relação entre *ser* e *coisa*.

Heidegger começa o seu texto questionando as consequências da tecnologia face ao problema da distância, como a tecnologia diminuiu a distância entre as coisas, mas reforçando que isto nada tem a ver com a proximidade. Separa à partida duas noções que por vezes se confundem, mas que efectivamente são distintas.



5. O objecto para ser destruído,  
(objecto indestrutível),  
Man Ray, 1923.

“A abolição frenética de todas as distâncias não traz proximidade, proximidade não consiste em curta distância. O que é mais distante de nós do ponto de vista da distância, em virtude da sua imagem num filme ou do seu som na rádio, pode permanecer longe de nós. O que está incalculavelmente longe de nós, do ponto de vista da distância pode estar perto de nós. A curta distância não é em si proximidade. Nem a maior distância distante.”<sup>14</sup>

Assim, o que está na proximidade são as coisas, e é a partir daqui que o autor questiona “(...) o que é uma coisa?”<sup>15</sup>, tomando como exemplo uma jarra: “A jarra é uma coisa. O que é a jarra? Dizemos: um recipiente, algo que acolhe em si algo distinto dele”<sup>16</sup>. A jarra como um recipiente acolhe em si algo diferente dela, logo não depende de mais nada; segundo Heidegger, é autónoma, mas “o que significa que o que acolhe está em si? O estar em si do recipiente determina a jarra como coisa?”<sup>17</sup>. Enquanto recipiente devemos ter em consideração a sua produção, como é feito e

<sup>14</sup> HEIDEGGER, Martin, «*The Thing*» in *Poetry Language Thought*, Trad. Albert Hofstadter, 1971, p. 163. Tradução do Autor: “Yet the frantic abolition of all distances brings no nearness; for nearness does not consist in shortness of distance. What is least remote from us in point of distance, by virtue of its picture on film or its sound on the radio, can remain far from us. What is incalculably far from us in point of distance can be near to us. Short distance is not in itself nearness. Nor is great distance remoteness”.

<sup>15</sup> *Idem.* p. 164. Tradução do Autor: “But what is a thing?”.

<sup>16</sup> *Idem.* p. 164. Tradução do Autor: “The jug is a thing. What is the jug? We say: a vessel, something of the kind that holds something else within it”.

<sup>17</sup> *Idem.* p. 165. Tradução do Autor: “But what does it mean to say that the container stands on it own? Does the vessels self-support alone define the jug as a thing?”



de que é feito. Se for feita de barro, o artesão produz a jarra a partir da terra “escolhida e preparada para isso”<sup>18</sup>, e é esta acção de produzir, assim como de escolher, que dá razão ao “estar em si”<sup>19</sup>. A jarra, como um recipiente produzido, é tomada como uma *coisa* e não como um *objecto*, é o estar em si que a caracteriza, mas ainda assim isto não define a essência de uma coisa. O autor levanta a questão “O que é a *coisicidade* da coisa? O que é a coisa em si? Apenas chegamos à coisa em si se antes disso o nosso pensamento chegar à coisa como coisa.”<sup>20</sup> A jarra foi produzida mas ela só é *coisa* porque é um recipiente, isto não define a jarra enquanto jarra, esta não é um recipiente porque foi produzida, apenas teve de ser produzida para ser um recipiente. A essência da jarra não é produzida pelo acto de a fazer, mas faz com que se defina o que lhe é próprio enquanto jarra. É esta autonomia que dita que o artesão não controla a sua produção, ele limita-se a conduzir a matéria à forma de uma jarra, a forma que esta mostra de si.

O resultado deste acto de produzir é um aspecto que não pode ser objectivado, daí que: “o que é *mostrado* não é um *eidos* de Platão, pois não subsiste fora da coisa. Esse *mostrado* é o que é próprio da essência da jarra e, assim, não pode ser produzido porque repousa na própria coisa.”<sup>21</sup> É precisamente no que não pode ser produzido que está a *coisicidade* da coisa. O conteúdo, ou se preferirmos, aquilo que o recipiente acolhe não depende propriamente da forma da jarra, pois o que esta acolhe verdadeiramente não são os seus limites interiores enquanto objecto mas sim o vazio que estes produzem. Para Heidegger é o vazio que apreende a *coisicidade* do recipiente. No entanto, ele ressalva o afastamento de uma abordagem científica, com o argumento de que, perante a ciência, a jarra nunca está vazia, porque o que acontece é que há uma substituição do ar por outro conteúdo. Logo, à luz da ciência não conseguimos definir o real da jarra enquanto *coisa*, apenas a jarra enquanto *objecto*.

No seu texto, Heidegger afirma que “o vazio acolhe de modo duplo: tomando e retendo”<sup>22</sup>, e isto torna-se uma unidade no vazio do recipiente. O destino da jarra é o de verter o seu conteúdo, inclinar para derramar

18 HEIDEGGER, Martin, «The Thing» in *Poetry Language Thought*. Op. cit. p. 165. Tradução do Autor: “The potter makes the earthen jug out of earth that he has specially chosen and prepared for it”.

19 *Idem*. p. 165. Tradução do Autor: “What exist by such producing is what stands on its own, is self-supporting”.

20 *Idem*. p. 165. Tradução do Autor: “What in the thing is thingly? What is the thing in it self? We shall not reach the thing on it self until out thinking has first reached the thing as a thing”. Escolhemos o termo *coisicidade* para traduzir o termo thingly utilizado por Heidegger, por entendermos não alterar o sentido que o autor procura no seu texto.

21 LIMA, Jorge dos Santos, *Comentários sobre: A Coisa de Martin Heidegger*, Revista Saberes, v. 1, Rio Grande do Norte, 2010, p. 98.

22 HEIDEGGER, Martin, «The Thing» in *Poetry Language Thought*. Op. cit. p. 169. Tradução do Autor: “The void holds in a twofold manner: taking and keeping”.



6. *A fonte*  
Marcel Duchamp, 1917.

aquilo que acolhe. O acto de verter é mais do que simplesmente derramar, é oferecer. Logo, o acolher é uma dupla medida da sua essência, na medida em que o acto de despejar o seu conteúdo é o de o oferecer a alguém. O que o recipiente acolhe é indissociável do vazio mas também do seu conteúdo.

O filósofo acredita ter definido a essência da jarra mas no início do seu texto o que procura definir é a essência de proximidade. Porém, só ao definir a essência da jarra é que se revela a essência da proximidade. A coisa reúne e, ao reunir, nesse mesmo instante, retém, toma e retém em si, aproximando e participando na totalidade das coisas. É nesse aproximar que se revela a essência da proximidade.<sup>23</sup>

Voltemos à instalação de Dan Graham e olhemos a máquina fotográfica como para a jarra de Heidegger, não pelo conteúdo que produz mas pela essência do que acolhe. A luz é o conteúdo que desenha em si, dentro da máquina, a realidade de que faz parte. Tal como a jarra, enquanto recipiente que toma e retém, a máquina é a coisa que acolhe um fragmento do que está perante ela, aproximando e participando da imagem que capta e produz ao mesmo tempo. Pensamos que a imagem indica a sua própria essência no duplo sentido de objecto e coisa, no jogo entre ver e ser visto, conteúdo infinito de si mesma.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, Martin, «The Thing» in *Poetry Language Thought*. Op. cit. p. 175. Tradução do Autor: "What is nearness? To discover the nature of nearness, we gave thought to the jug near by. We have sought the nature of nearness and found the nature of the jug as a thing. But in this discovery we also catch sight of the nature of nearness".

## II. A aura: um espaço entre.

Uma vez definido o espaço existencial como um processo de relações contínuas entre o *Eu*, os *Outros* e as *Coisas*, e considerando o espaço como o lugar onde essa relação é possível através do tempo, podemos voltar uma vez mais à questão do vazio como um resultado desse mesmo processo. Podemos falar do preenchimento desse mesmo vazio através de uma teia ou malha que o ocupa, distante em si, como se a aura fosse a construção do *espaço entre* o que existe.

“A aura seria assim como que um espaçamento trabalhado e originário do observador e do observado, do observador pelo observado.”<sup>24</sup>

Se considerarmos uma fotografia em que Marcel Duchamp é fotografado de perfil e de frente ao mesmo tempo (Fig.2), podemos arriscar estabelecer uma relação com a noção de aura. Duchamp apresenta-se nesta imagem a partir de diferentes pontos de vista, por um lado, é o observado e, por outro, é o próprio observador, colocando por sua vez quem olha, na posição de observado e de observador. É no *espaço entre*, nesta dualidade, neste vazio, que podemos definir a aura como o que se exterioriza para além do corpo e do objecto, como uma necessidade de expandir, ou até mesmo, como necessidade de ocupar, de alguma forma, o vazio que resulta do processo existencial.

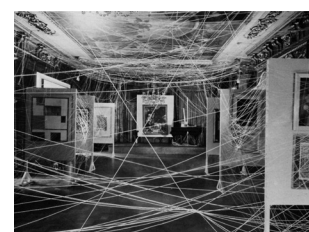
A aura é assim um reflexo da própria existência, uma consequência, visto que é a própria continuidade de determinado *Eu* ou *Coisa*.

A partir deste raciocínio penso não existirem dúvidas sobre o facto de que a relação espacial no processo existencial acontece a escalas tão indefinidas que, por vezes, não são visíveis, nem compreensíveis.

É a partir de uma certa abertura a que nos dispomos para ver, que atingimos a dualidade de Duchamp entre observador e observado, pois só assim podemos realmente decompor o valor da imagem no âmbito da sua relação com o espaço e da sua relação com o que existe.

Contudo, estes argumentos são insuficientes para tornar clara a noção de aura.

Recorremos, por isso, a Walter Benjamin: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais.”<sup>25</sup> A aura é indissociável do sentido de distância, como Benjamin afirmava. É



7. Marcel Duchamp Retrospective,  
Pasadena Art Museum,  
Julian Wasser, 1963.

8. Mile to String,  
Exposição Surrelista First Papers,  
Marcel Duchamp, Nova York, 1942.

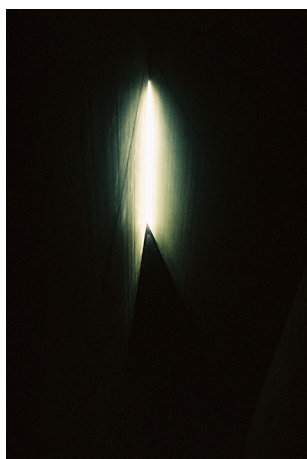
<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, IMAGO, Dafne Editora, Porto, 2011, p. 117.

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter, «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Arte, técnica, linguagem e política*, Relógio de Água, 2012, p. 63.

um *poder de distância*: “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja o que a evoca”<sup>26</sup>, um *paradigma visual*, como classifica Didi-Huberman. O aparecimento da distância ou a distância que aparece, revela-nos, de certo modo, que a distância nos é oferecida pela aura como um reflexo dessa mesma distância: não a distância em si, mas a imagem desta. Esta relação é idêntica à dualidade que anteriormente falávamos a propósito da imagem de Duchamp, entre proximidade e distância, onde, apesar de tudo, a própria proximidade se apresenta sempre distante, como se tratasse de um ir e vir por meio da visibilidade, e uma construção imagética nesse *espaço entre*.

“Sob os nossos olhos, fora da nossa vista: algo aqui nos fala da obsessão como daquilo que retornaria de longe, nos diria respeito, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo.”<sup>27</sup> É perante este paradoxo que se torna necessário compreender um segundo aspecto da aura, o *poder do olhar*, uma vez mais designado por Didi-Huberman, como duplo sentido do olhar, do observador e do observado: “isto olha-me e isto implica-me”.<sup>28</sup> Benjamin falava desta experiência: “Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”<sup>29</sup>. Com esta afirmação percebemos que a aura não poderia reduzir-se a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada a tender para a alucinação<sup>30</sup>. Entende-se aqui, antes pelo contrário, um olhar trabalhado pelo tempo, um olhar que se prolonga no tempo para que o aparecimento se *desdobre como pensamento*, isto é, um olhar que permite que o espaço tenha tempo para se reconfigurar, para *devir* novamente tempo.

É através desta distância, que nunca chegamos a transpor realmente, uma distância de que fazemos parte, que Benjamin destaca a noção de *mémoire involontaire*, e que Didi-Huberman classifica como um terceiro aspecto da aura, um *poder da memória*: “Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, buscam agrupar-se em volta de um objecto da intuição”<sup>31</sup>, por aurático consideraríamos então o objecto ou



9. Museu Judaico,  
Daniel Liebeskind, Berlim.  
Arquivo pessoal, Agosto de 2012

26 BENJAMIN, Walter, «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Arte, técnica, linguagem e política*. Op. cit. p. 63. É importante ter em atenção a frase original em alemão: “einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag” por deixar em aberto o sentido de aparecimento e de distância que aparece. Podemos encontrar a mesma expressão em “Pequena história da fotografia” p.254, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, p. 142, e ainda em “Paris capitale du XX<sup>e</sup> siècle”, p. 464.

27 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 118.

28 BENJAMIN, Walter, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, p. 142. Cit. in DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 118.

29 *Idem*. p. 118.

30 *Idem*. p. 119. Cf. PERRET, C., *Walter Benjamin sans destin*, p. 101-103, que analisa o emprego do verbo *betrachten* na passagem célebre da “Pequena história da fotografia”.

31 BENJAMIN, Walter, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, p. 140. Cit. in DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 118.

corpo cujo aparecimento se *desdobra*, além da sua visibilidade, naquilo que podemos determinar como as suas imagens. Ao conjunto de imagens que se nos apresenta, no próprio acto de desdobramento, numa mediação entre aproximação e distanciamento, estabelecer-se-ia uma dialéctica sobre si mesmas e sobre quem as olha, tornando-se um produto do inconsciente.

A memória surge como o espaço em que todos os tempos se entrelaçam, se contradizem e se sobre-dimensionam.

Este momento remete-nos para o paradigma do sonho. Benjamin recorre a Marcel Proust, onde encontra muitas evidências sobre o problema da reminiscência e da aura: “Alguns amantes de mistérios sentem-se lisonjeados pelo facto de permanecerem nas coisas vestígios dos olhares que um dia sobre eles pousaram”; e também a Paul Valéry sobre a percepção do sonho: “Quando digo: estou a ver aquilo ali, isso não significa que tenha sido estabelecida uma equação entre mim e a coisa. (...) Mas no sonho está presente uma equação. As coisas que eu vejo vêm-me, tal como eu as vejo a elas”; e ainda a Charles Baudelaire, quando descreve: “O homem passa por ela entre bosques de símbolos / Que o vão observando em íntimos olhares”.<sup>32</sup> É precisamente desta forma que o olhar e a memória se misturam, nesse percurso que é simultaneamente sonho e *floresta de símbolos*.

Benjamin, não por acaso, relaciona ainda os motivos dos templos em Baudelaire com outro aspecto da aura, o *poder do desejo*, que se assemelha, por um lado, à experiência erótica, como apelo ao fascínio e, por outro, a uma experiência estética: o que contemplamos reflecte sempre algo de que o olhar não se poderá satisfazer.<sup>33</sup>

Assim, tal como Didi-Huberman sugere, “o passado torna-se dialéctico na protensão de um futuro, e é justamente desta dialéctica, deste conflito, que surge o presente em vias de aparecer – e anacrónico – da experiência aurática (...)”<sup>34</sup> isto é o choque da *mémoire involontaire* apontado por Benjamin, que o refere como sendo um sintoma. “É sintomático; o seu significado aponta para além do próprio domínio da arte”<sup>35</sup>. O sintoma refere-se, com certeza, à esfera religiosa, mais propriamente ao valor do culto, que confere à aura o poder da experiência: “Esta definição tem a



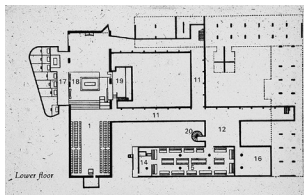
10. *On the pavement*, Alexander Rodchenko, 1930.

32 BENJAMIN, Walter, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, p. 143. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 118.

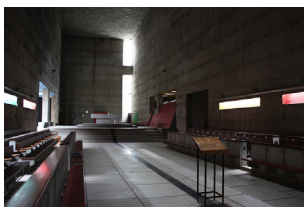
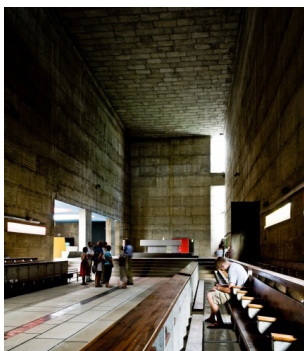
33 *Idem*. p. 143. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 121.

34 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 121.

35 BENJAMIN, Walter, «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Arte, técnica, linguagem e política*. Op. cit. p. 61.



11. Planta do Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1956.



12 & 13. Capela do Convento de La Tourette, Le Corbusier, n.d.

vantagem de tornar transparente o carácter de culto do fenómeno. O essencialmente distante é o inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto.<sup>36</sup>

Consideremos agora o Convento de *Sainte Marie de La Tourette*, Le Corbusier, 1960 (Fig. 3). Quando visitamos *La Tourette* sentimos quase indubitavelmente o poder da distância. A escala, o seu aspecto rude e a sua impessoalidade não são certamente capazes de lhe retirar o peso da sua função enquanto espaço religioso. Não nos referimos aqui a uma morfologia programática quando falamos de função, mas sim à imagem que o crente provavelmente realiza sobre a casa do seu Deus, o espaço do culto. Essa imagem é suficiente para o crente, pois não procura ver para além da imagem que constrói pela sua devoção. Mas este edifício existe para além dessas imagens, e é na sua presença sempre distante que se permite o olhar ao não crente, como um espaçamento de possibilidades que intriga de alguma maneira quem ali está, diante dele.

Este *poder do olhar* supera a crença no sentido em que estabelece uma dialéctica entre função e forma, supera-a pela sua possibilidade de se construir em oposição a uma ideia preconcebida sobre este tipo de lugar. Um duplo sentido, entre o constrangimento do que se imagina e o que realmente se vê, permite ao pragmatismo moderno esta síntese de valores: um espaçamento trabalhado pelo olhar na própria distância que a *aura* do lugar nos apresenta.

Falamos aqui da *mémoire involuntaire* onde o plano do inconsciente se abre, quase como uma poetização da experiência do olhar. Neste cruzamento de diferentes tempos e de diferentes crenças, evocado pelo *poder da memória*, dá-se espaço ao desejo para que ele construa o que se olha nesta intermitência temporal.

Mas é na capela deste convento que melhor se evidencia o poder do desejo. Talvez pela ausência dos elementos a que nos habituámos neste tipo de espaço, quase como uma iconoclastia em que se omite toda a narrativa religiosa, onde se permite uma livre construção desses mesmos motivos através da imaginação. Imaginam-se aqui todos os outros espaços de culto religioso que conhecemos, e é nessa intermitência que se revela o *desdobramento* da distância, e o *poder da experiência* através da aura. É aqui, também, numa outra esfera, que poderíamos evocar o culto não religioso, aquele que é fruto de uma experiência que não se baseia na

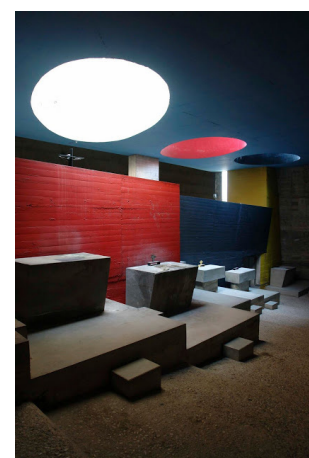
<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, p. 143. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p.121.



devoção. Provavelmente o sentido que Le Corbusier – não crente – encontra para definir um espaço que nos permite ver a aura, um espaço que nas suas proporções e matérias encontra os seus limites, sem ornamentos, reduzido à atmosfera que ele mesmo cria, mas sem que isso esgote as suas possibilidades. Sentimos que a definição daquele espaço fica em aberto e que a nossa experiência o define a cada momento. Poderá ser aí que uma inquietação entre indivíduo e espaço encontra um denominador comum capaz de materializar o *espaço entre*.

Posto isto, é possível não reduzirmos a aura ao campo da ilusão; certamente que o modernismo não procura definir-se a partir da crença, mas é exactamente aqui que reside a possibilidade de um culto não religioso. Mas o que é um culto? Se nos concentrarmos na história para analisar o seu carácter, rapidamente se identifica um desvio do campo religioso: “*Cultus* - do verbo latino *colere* – designou inicialmente o acto de habitar um lugar e de se ocupar dele, de o cultivar. É um acto relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um acto que nos fala simplesmente de um *lugar trabalhado*.”<sup>37</sup> Desde muito cedo esta noção de *cultus* redireccionou-se para o sentido religioso, apoiada na própria questão de *habitar um lugar*, o sentido de um lugar trabalhado que se torna a morada de Deus e, ao mesmo tempo, a sacralização do acto de habitar. Trata-se então de secularizar a aura: “é preciso, portanto, refutar a anexação abusiva do aparecimento ao mundo religioso da epifania”<sup>38</sup>, pois só assim é possível evitar uma reflexão tautológica.

Se *La Tourette* é necessariamente um espaço religioso, isso não implica que a aura tenha como fundamento esse mesmo sentido, e percebemos isso mesmo quando procuramos desmontar as suas razões. Queremos com isto dizer que se tentássemos de alguma maneira materializar essa mesma aura, mais propriamente no espaço da capela, atingiríamos algo semelhante à obra de Richard Morris (Fig. 4), vapor – uma nuvem amorfa em si, sem ponto de observação fixo, mutável, efêmero na sua volatilidade. Definir-se-ia a partir dos limites espaciais, da matéria de que as paredes são feitas, do silêncio que impera, na luz que vinda de cima só a um crente faz lembrar Deus, pois ali o não crente não se contamina por *mémoires involontaires* facciosas, pelo contrário, a luz assume aqui quase a exposição da distância, torna-a de alguma maneira visível. É a partir destes elementos que procuramos o diálogo entre o indivíduo e o espaço,



14. Fotografia de Corbusier com os padres franciscanos no Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1956.

15. Capelas individuais do Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1956.

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 126.

<sup>38</sup> *Idem*. p. 129.

nesse desdobramento da distância em que tem lugar a aura, nesse vazio essencial.

Em suma, seria importante analisarmos a obra de Morris para que se identifique uma forma para a aura. Não se procura criar aqui um estereótipo deste conceito, bem pelo contrário, queremos apenas estabelecer uma dialética entre a experiência do momento aurático no espaço a partir de uma imagem. A partir deste *vapor* conseguimos dizer que existe um contraste em que o indivíduo experiencia uma constante mutação, numa espécie de movimento dinâmico, no qual encontramos uma certa incerteza sobre o que o limita e sobre a sua posição.

O *espaço entre* seria então uma intermitência espácio-temporal da relação do *Eu* com o que o rodeia. Neste espaçamento teria lugar o processo aurático da relação do indivíduo com o espaço e as coisas.



EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
IMAGEM  
DESEJO  
INCERTEZAS



Fig. 5 - *Museu de Serralves* (entrada),  
Álvaro Siza,  
Porto, 1999.



Fig. 6 - *Museu de Serralves (escada)*,  
Álvaro Siza,  
Porto, 1999.



Fig. 7 - *Space Buster*,  
Raumlabor Architects,  
Nova York, 2008.

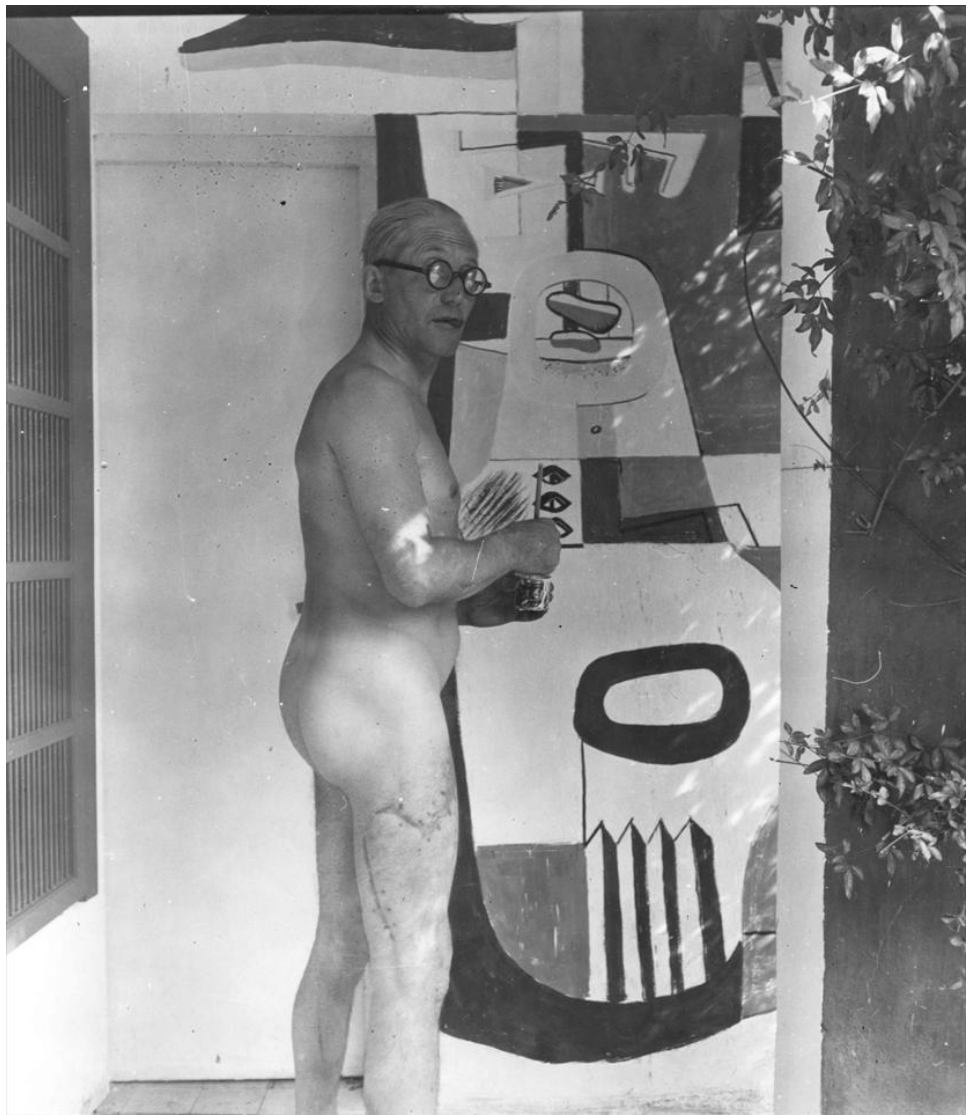


Fig. 8 - *Casa E. 1027*,  
Le Corbusier fotografado nu, a pintar,  
Cap Martin, 1937.



Fig. 9 - *Casa Malaparte*,  
Adalberto Libera,  
Capri, 1938-40.





Fig. 10 - *Praça Leon Aucoc*,  
Lacaton & Vassal,  
Bordéus, França, 1996.



Fig. 11 - *Play Time*,  
Jacques Tati,  
1967.



## I. Limite e Limiar

Este ponto fala-nos de algo que não podemos dissociar de uma noção de espaço, os limites, e por consequência desta imposição não podemos deixar também de reflectir sobre os limiares criados neste processo. Seria superficial falarmos de limites como uma noção rígida, da mesma forma que seria redutor falar de espaço da mesma maneira.

Quando tentamos definir uma noção de espaço parece difícil evitar um discurso abstracto, talvez pela dimensão do próprio conceito, que na verdade é algo de concreto e de alguma forma específico, contudo a sua complexidade exige uma reflexão imagética capaz de produzir mentalmente a amplitude que o caracteriza. Podemos pensar nos espaços que conhecemos numa tentativa de os caracterizar por via da experiência, e assim encontramos no campo dos seus limites através dos hábitos, tomando o ponto de onde o imaginamos como um limiar definido pelo que lhe dá forma.

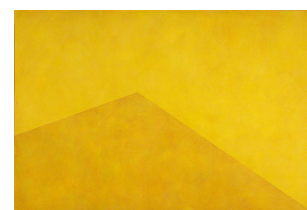
Ao enunciar um limite estamos a fixar no tempo e no espaço alguma coisa, a dividir em mais de uma parte, ou então a definir um ponto de contacto entre duas partes. Se pensarmos no conceito de espaço, somos quase obrigados a aceitar a sua complexidade como uma parte da sua natureza, por não conseguirmos apreender de forma efectiva o seu próprio caos. Torna-se difícil compreender o espaço num todo, como se fosse um objecto, também pelo facto da nossa experiência condicionar essa possibilidade. Falando de uma forma abstracta podemos dizer que o espaço é uma dimensão que se define por limites que o desenham, pelo contacto entre tudo aquilo que está disposto no espaço; um jogo de fraccionamento efémero ou definitivo, mas também pelo vazio que se produz a partir da sua própria disposição referencial. Seria portanto o papel da arquitectura, o desenho dessas condicionantes, um sistema de hábitos que transgredimos constantemente.

Certamente que a realidade não se constrói através de divisões exactas, de uma composição monocromática, simples e óbvia, geometricamente calculada. Posto isto, ao espaço de um limite podemos chamar limiar, uma vez associado ao tempo (movimento), um espaço de transição entre partes. O limiar é o espaço do processo dialéctico entre as coisas, um espaço de indefinições, de dúvidas, de reflexão.

A imagem está presente nestes limiares, e é neste momento que se adensa ainda mais a complexidade do espaço, no cruzamento dos diferentes factores que se constroem através da imagem, tais como o movimento e



1. Mosque of Abu Dulaf,  
Samarra, 847-861.

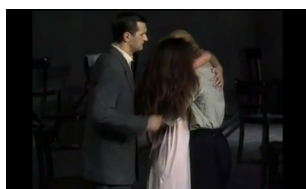
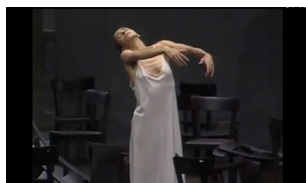


2. Sem título,  
Ângelo de Sousa, 1986.

3. 1-II-5-G,  
Ângelo de Sousa, n.d.



4. *Ballast*,  
Richard Serra, Nova York, 2004.  
5. *Tilted Arc*,  
Richard Serra, Nova York, 1981.  
(Fotografia de David Aschkenas, 1985).



6 & 7. *Café Muller*,  
Pina Baush, Opernhaus,  
20 de Maio de 1978.

a memória.

Fernando Távora fala-nos da forma em *Da organização do espaço*, mas ao mesmo tempo fala-nos do vazio entre as formas que estão perante nós.

“Visualmente, portanto, poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor.”<sup>40</sup>

Fala-nos essencialmente da percepção de um vazio que é também forma, atenta para a necessidade de observar o espaço a partir dos cheios e vazios, da relação entre eles, dos seus limites e do espaço entre eles.

Mas falarmos de espaço é falarmos do homem, importa-nos encontrar no conjunto da sua relação algo que explique essa necessidade que se encontra nas palavras de Távora, uma necessidade de observar o espaço a partir das suas formas e do que resulta entre elas. O desenho do limite seria então um dos papéis da arquitectura, mas não de uma maneira definida e precisa, porque a sua complexidade e a nossa, não nos permite compreender o espaço de tal forma. É preciso compreender o espaço num sentido de continuidade, na sua mutabilidade, no nosso deslocamento e nas relações que se estabelecem. Como diz Távora, “porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em constante devir”<sup>41</sup>, logo, só nesta indefinição é que podemos augurar compreender o espaço na sua plenitude, a sua indissociabilidade do tempo, isto é exactamente o que permite a nossa existência, a compreensão deste aspecto enquanto ser, abrindo a possibilidade de se desconstruir a sua, e nossa, complexidade.

Tomando o homem como ponto de referência para pensar o espaço, para pensar os seus limites, estabelece-se um dos principais paradigmas desta relação: interior e exterior. É nessa dualidade que se constitui o sentido da interioridade, do abrigo, numa necessidade inata de oposição.

Enquanto homens, encontramos este tema nos mais diversificados aspec-

<sup>40</sup> TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, 7ª edição, Porto, 2007, p. 12.

<sup>41</sup> *Idem*. p. 19.

tos, e o nosso corpo será provavelmente o espaço de maior interioridade e, por sua vez, de maior exterioridade que conhecemos, não por uma obsessão antropomórfica do culto do corpo, mas pelo facto de ser através do corpo que nos relacionamos com o exterior e com o interior de forma contínua, constante. O corpo pode ser um dos limites mais facilmente identificáveis no homem, e será ao mesmo tempo o maior interface entre o que está fora e o que está dentro. Ele é a *soleira da porta* de que fala Agamben ao dizer que ela “não é, nesse sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é por assim dizer, a experiência do próprio limite, o ser-dentro do exterior”<sup>42</sup>, mas é ao mesmo tempo “a capacidade de adoptar uma posição por oposição ao exterior”<sup>43</sup>. Esta analogia explica de alguma forma, que o limite é em si um limiar, não num sentido de ruptura, pelo contrário, num sentido de continuidade, o mesmo que torna o espaço possível e consecutivo.

A transição entre exterior e interior é um problema de distância, um limiar de que fazem ambos parte. É um lugar de tensão do presente, e dizemos de tensão porque nunca chega a haver ruptura, existe sempre algo que fica antes e depois, e existe o *entre* que é também espaço e tempo. No *Museu de Serralves* de Álvaro Siza, no Porto, como podemos observar na Fig. 5, existe uma preocupação clara em tirar partido deste espaçamento de que falamos. A transição entre a rua e o foyer do museu é um adentramento que constitui tanto de exterioridade como de interioridade, e por isso é, ao mesmo tempo, um esvaziamento, no sentido em que quando saímos deixamos para trás toda a experiência do museu, como se neste espaçamento até à rua digérissemos as imagens da reflexão sobre o que vimos, adormecendo as memórias para mais tarde.

Este *espaço entre* materializa-se de uma forma muito sensível, estamos ainda fora do foyer mas cobertos e se do lado direito temos uma parede que liga a rua ao interior, do lado contrário temos só pontualmente a bilheteira; o verde do jardim opõe-se ao construído, é uma transição ritmada, descendente para quem entra. Podemos considerar este espaço como uma grande porta em que vamos entrando, devagar, tomamos conta de que não estamos fora nem dentro. Siza em *Imaginar a evidência* demonstra esta necessidade de ligar consequentemente os dois espaço.



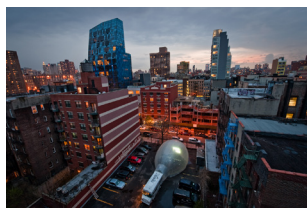
8 & 9. *Splitting*,  
Gordon Matta-Clark,  
Englewood, New Jersey, 1974

42 AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Trad. António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa, 1993, p. 54.

43 SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III, Espumas, Esferologia plural*, Trad. Isidoro Reguera, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p. 47.

“Senti assim sempre e cada vez mais a necessidade de uma ligação entre o interior e o exterior não imediata e total, como fora nas origens, nas ambições e na prática da arquitectura do movimento moderno (...). Na travessia entre dentro e fora é sempre necessário uma mediação, uma transição.”<sup>44</sup>

Mas neste museu Siza procura uma vez mais desenhar o espaço de transição de forma consequente, contínua, de que fazem parte os dois extremos, na transição entre os dois pisos de exposição. Falamos agora de interioridade, falamos da subtileza desses limites, do espaçamento que é o limiar entre eles. Mais uma vez, existe a preocupação de prolongar esse momento, de não o oferecer deliberadamente. Quando estamos na sala do piso superior, temos acesso a uma sala de pequenas dimensões, com um pé direito semelhante ao espaço da casa, uma tensão, mais uma vez, que nos desliga da grande escala do espaço expositivo; no canto à direita, um estreito corredor em escada descendente, descemos sensivelmente um piso, até ao patamar da escada, rodamos 180ª graus e voltamos a descer outro tanto (Fig. 6). No fim da escada a luz encarrega-se de anunciar poeticamente um novo espaço, estamos finalmente no piso inferior, onde uma nova sala expositiva, de dimensões semelhantes à do piso superior, surge para que se continue a visita.



10. *Space Buster*,  
Raumlabor Architects,  
Nova York, 2008.

11. *Space Buster*,  
Raumlabor Architects (vista da rua),  
Nova York, 2008.

12. *Space Buster*,  
Raumlabor Architects (vista aérea),  
Nova York, 2008.

A escada contraria assim o desenho clássico de museu sala, em que passamos de espaço em espaço a partir de uma porta, Siza tem, uma vez mais, necessidade de prolongar a transição e tira partido da diferença entre os dois pisos para enfatizar esse limiar.

Mas esta interioridade do interior é também possível no exterior; ao contrário da entrada do museu que liga efectivamente o dentro e o fora, é também possível um limite do exterior na exterioridade. Se considerarmos a Fig. 7, *Space Buster*, dos arquitectos alemães Raumlabor, criada com o intuito de explorar as qualidades e possibilidades do espaço público, na cidade de Nova York, em 2008, percebemos uma interacção das condições entre a arquitectura e o espaço social. No fundo uma tentativa de abrir o espaço urbano para usos colectivos e de carácter temporário. Esta intervenção constitui um outro sentido da interioridade que não é o da transição; ela não procura ligar duas partes distintas. É um espaço contínuo em si, que nos convida a experienciar o próprio limiar, a soleira, sem que dali possamos alcançar outra coisa que não o exterior, uma

44 SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Trad. Soares da Costa, Edições 70, Lisboa, 1998, p. 45.

interioridade dentro da própria exterioridade, um de fora para fora. Tal como Agamben diz: “O exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso.”<sup>45</sup>

Os limites deste espaço são consequentes com a sua essência, não encontramos aqui a parede e o tecto de Siza, apenas uma fina camada transparente que, com a forma de um balão, tenta encontrar no espaço exterior uma parcela da sua interioridade, define um limiar que podemos experienciar.

Os limites são uma definição do espaço, mas são também uma definição do espaço da acção. Falamos dos hábitos, aqueles que a “arquitectura deve expor, redefinir, redesenhar, transgredir as defesas que impedem a redefinição dos limites, isto é, o uso do espaço, o uso dos lugares, o uso das possibilidades do ser.”<sup>46</sup>

Na Fig. 8, vemos Le Corbusier nu, num lugar e tempo anteriores ao *Cabanon*, mas onde se enuncia já a sua essência, falamos da *Casa E. 1027* em Roquebrune, Cap Martin. Um lugar que inquietou este enigmático arquitecto, e que o implicou na relação com o sítio: a paisagem. Essa mesma inquietação que nos permite olhar no presente a imagem (Fig. 8), como a própria origem, em movimento, de um *Cabanon* por-vir, a querer nascer. As semelhanças entre estes espaços são tão próximas, não na forma, mas no uso e no hábito, que nos permite o equívoco sobre a natureza do próprio lugar. De alguma maneira poderíamos dizer que o *Cabanon* de Le Corbusier se começa a construir a partir desta casa que habitou e onde acabou por pintar um conjunto de murais.

Nesta imagem estamos perante a aura do lugar, um espaço que o protege, que lhe permite essa sensação de interioridade, um espaço em que escolhe pintar.

Mas Le Corbusier escolhe, perto dali, também o espaço para o seu *Petit Cabanon*, justamente ali, no sul de França, em Cap Martin, uma pequena casa de férias, uma máquina de habitar que aqui encontra a sua expressão de recolhimento individual perante a imensidão do espaço aberto do mar Mediterrâneo.

Neste espaço de dimensões muito reduzidas, e organizadas de forma a que o vazio seja um espaço de hábitos - o mesmo vazio entre as formas de



13. Le Corbusier à janela do *Cabanon*, Cap Martin, n.d.

14. Le Corbusier a desenhar, Cap Martin, n.d.

15. *Petit Cabanon* (vista interior), Le Corbusier, Cap Martin, 1951.

<sup>45</sup> AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*. Op. cit. p. 54.

<sup>46</sup> BISMARCK, Pedro, *Spacing ZYX24: ethos, aletheia, porous, poesis*, Docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, FAUP, Porto, 2008, p. 54.

que nos fala Távora - as funções dispõem-se de tal maneira que permitem uma liberdade de uso ampla, e de transgressão.

Mas este espaço de hábitos, aptos à transgressão, é duplamente preenchido por um sentido de exterioridade, como se se tratasse de um prolongamento desse espaço para além dos limites propriamente ditos do *Cabanon*. O abrigo já não é só o volume da cabana em madeira, é já também a falésia que Corbusier percorre diariamente para ir nadar. Está presente neste lugar um profundo sentido de libertação, como se desligássemos a imagem que conhecemos deste arquitecto. Deixa-se existir num estado selvagem, num espaço em que os limites são tão difusos que a certa altura deixámos de perceber onde terminam efectivamente.

Talvez seja este sentido, este jogo dialéctico das imagens, o que confere a determinado espaço o sentido de lugar, um espaço que é irreversível.

Falamos dos limites do *Cabanon* como uma indefinição, isto é, o *Cabanon* não termina nas suas paredes, ele apropria-se do exterior, expande-se a partir do uso. O *Cabanon* seria então, inclusive esse mesmo Mediterrâneo em que Corbusier nada. Os seus limites tão encurtados são precisamente o que promove esse hábito que Corbusier não consegue encontrar em mais lugar nenhum.

Se na entrada do *Museu de Serralves* (Fig. 5), falávamos de um prolongamento até ao interior, e vice versa; se na escada interior do museu (Fig. 6), entendíamos um adentramento na própria interioridade; em *Space Buster* (Fig. 7), falávamos de uma apropriação da exterioridade que se tenta captar, no *Cabanon*, falamos da extensão da interioridade para a exterioridade. No fundo compreendemos a necessidade do indivíduo em estender o seu espaço, o seu abrigo, nessa mesma exterioridade. O *Cabanon* seria assim o lugar onde Corbusier encontra a possibilidade de ser e de fazer.



## II. Lugar e não-lugar.

Numa versão platónica entende-se a concepção de espaço infinito *continuum* como receptáculo de tudo o que existe. A *chora* de Platão usada para definir o espaço em *Timeo*, seria a noção de um espaço “eterno e indestrutível, abstracto, cósmico, que provém a tudo o que existe de uma posição”<sup>47</sup>.

Por sua vez, Aristóteles em *A Física* toma o espaço a partir do conceito de lugar, referindo que cada corpo ocupa um lugar específico, logo este é uma “propriedade básica e física dos corpos”<sup>48</sup>.

Para Platão “as ideias não estão num lugar”<sup>49</sup> embora Aristóteles defenda que “o lugar é algo diferente dos corpos e todo corpo sensível está num lugar; o lugar de uma coisa é a sua forma e limite; a forma é o limite da coisa, enquanto que o lugar é o limite do corpo continente; assim como o recipiente é um lugar transportável, o lugar é um recipiente não transportável”<sup>50</sup>. São estas duas noções muito presentes nos templos gregos, que caracterizam, paralelamente, diferentes manifestações da “capacidade para reconciliar o homem com a natureza”<sup>51</sup>, produzindo naturalmente diferentes resultados em relação “ao significado do lugar e em função do carácter da divindade à qual está dedicado”<sup>52</sup>.

Nas décadas de 50 e 60 do séc. XX o conceito de lugar passou a ter um “papel transcendental”<sup>53</sup> na arquitectura, através de autores como Denys Lasdun, Vincent Scully ou Christian Norberg-Schulz que revalorizavam a ideia do templo grego.

Contudo, no *Movimento Moderno*, mais propriamente com o *Estilo Internacional* (1932) de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock que, como sabemos, procurava ditar uma forma de resolver os problemas da arquitectura em geral, revelou pouca sensibilidade sobre a questão do lugar, assumindo que “o objecto arquitectónico surge sobre uma indiscutível autonomia.”<sup>54</sup>

47 MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura arte e pensamento do séc. XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 30.

48 *Idem*. p. 30.

49 *Idem*. p. 30. Sobre a noção de *chora* definida por Platão, ver Alberto Pérez Gómez, “*Chora: The Space of Architectural Representation*” em *Chora*, volume I, Mc Gill – Queen’s University Press, Montreal & King, Londres, Buffalo, 1994.

50 *Idem*. p. 30. Ver *A Física* de Aristóteles publicada pela Editorial Gredos, Madrid, 1995. Consultar as *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1971 ou ainda as edições comentadas como a inglesa: William Charlton (ed.), *Aristotle. Physics. Book I and II* e Edward Hussey (ed.) *Aristotle. Physics. Books III and IV*, Oxford University Press, Oxford, 1970. Pode consultar-se também a noção de “lugar” em José Ferrater Mora, *Dicionário de filosofia*, Ariel, Barcelona, 1994.

51 *Idem*. p. 30.

52 *Idem*. p. 31.

53 *Idem*. p. 31.

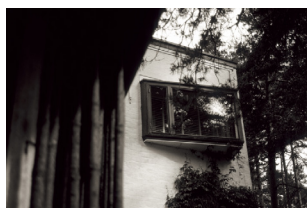
54 *Idem*. p. 31.



16. *Casa Kaufmann*,  
Frank Lloyd Wright, 1939.



17. *Villa Mairea* (vista interior),  
Alvar Aalto, 1939.



18. *Villa Mairea* (vista exterior),  
Alvar Aalto, 1939.



19. *Maison Carré* (vista interior),  
Alvar Aalto, 1960.

Mas ao longo do *Movimento Moderno* alguns dos seus precursores, como o próprio Le Corbusier, assim como a geração seguinte, entre eles, Lúcio Costa, Arne Jacobsen e Josep Lluís Sert, começam a revelar uma certa necessidade de apreender os detalhes técnicos tradicionais, como forma de colmatar a insipiente consciência da insuficiente linguagem tecnológica do modernismo.<sup>55</sup>

No entanto, a relação da arquitectura com o lugar assume maior convicção com a cultura organicista de Frank Lloyd Wright e a arquitectura nórdica proposta por Alvar Alto.

Fortemente influenciado por Louis Henry Sullivan, Wright aplica nos seus projectos “tramas geométricas e poligonais, relacionando o edifício com o entorno natural”<sup>56</sup>, procurando uma forte relação do programa com o espaço e utilizando materiais tradicionais.

A relação da arquitectura com o lugar surge, na sua obra, através da cultura agrária norte americana, pelo forte vínculo que estabelece com a paisagem produtiva, transformada.

Uma das suas obras em que está implícita essa necessidade de se adaptar ao lugar é a *Casa Kaufmann* (Casa da cascata) construída entre 1931 e 1939, onde a relação com o lugar está em sintonia com os recursos tecnológicos. Desta atitude resulta um edifício que se adapta ao sítio mas que ao mesmo tempo o transforma, num diálogo entre natural e construído. Do ponto de vista construtivo, Wright recorre ao desenvolvimento tecnológico para desenhar grandes balanços sobrepostos e desfasados entre si a partir de uma estrutura em betão, que na época era um símbolo do avanço tecnológico, possibilitando assim numa espacialidade de perfeita integração.

No caso de Alvar Aalto, intuitivamente se identifica a influência do ambiente do seu país, onde grandes florestas separam os centros urbanos, e onde tem forte presença uma cultura construtiva tradicional em madeira. Aalto era seduzido, segundo as palavras de Montaner, “pelo mundo da natureza viva como metáfora da arquitectura”<sup>57</sup>. Procurava um desenho que adaptasse o edifício à morfologia do terreno, tirando partido do existente.

Uma vez feita esta aproximação à história da arquitectura a partir do tema do lugar, tomemos em consideração a *Casa Malaparte* (Fig. 9), do

<sup>55</sup> MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura arte e pensamento do séc. XX*, Op. cit. p. 32.

<sup>56</sup> *Idem.* p. 34.

<sup>57</sup> *Idem.* p. 35.



escritor Cruzio Malaparte em Punta Massullo, Capri. Uma obra da autoria do arquitecto Adalberto Libera realizada entre 1938 e 1940, que é reflexo de uma evolução da arquitectura relativamente ao lugar.

É iminente a procura de definir a “condição irrepitível do lugar”<sup>58</sup>, um espaço que é a casa, mas que nas palavras de Montaner é “ao mesmo tempo miradouro, teatro, nave e altar, uma obra que evoca o rito e o lugar do sacrifício.”<sup>59</sup> Provavelmente esta amplitude espacial/programática é o que leva Jean-Luc Godard a filmar o seu famoso filme *Le Mépris* com Brigitte Bardot, nesse mesmo espaço, onde numa eloquente narrativa, contrapõe temas tão próximos à arquitectura, como são o limite e o limiar, a distância e o abrigo.

A casa, no filme de Godard, é o elemento transformador a partir do qual o lugar se desdobra, se prolonga, se estende. Os seus limites são tão frágeis que é na cobertura que Brigitte Bardot recolhe à interioridade, ali, virada para o horizonte longínquo, um abrigo para chorar. A cobertura da casa é um espaço do uso livre, nada a olha se não que, a distância do horizonte, um lugar temporalmente infinito e espacialmente extenso, que torna confortável um isolamento na exterioridade.

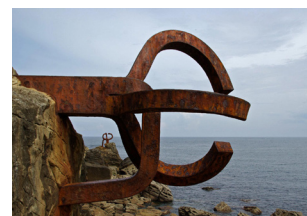
Encontramos este sentido em San Sebastian, na obra de Eduardo Chillida, *Peine del Viento*, onde de certa forma se estabelece a mesma relação entre o indivíduo e as imagens que resultam da sua consciência. Neste lugar, desenhado por Chillida, temos o mar e o horizonte como um espaçamento distante e próximo. As suas esculturas parecem dedos, que de acordo com o ponto de vista, seguram subtilmente o horizonte; sentimo-nos em causa perante essa possibilidade. Não existe nada de transcendental, simplesmente se confunde o que está distante do que está próximo e se, por um lado, isso relativiza a nossa posição, por outro, revela esse fosso de imagens que produzimos nesse espaçamento.

Montaner parafraseia Heidegger quando diz que, “podemos estabelecer que intervenções como a de Malaparte nas rochas de Punta Massullo ou a de Chillida na costa de San Sebastian convertem *um lugar indeterminado num lugar irrepitível e singular.*”<sup>60</sup>

Esta relação com o horizonte conduz-nos ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty que nos fala da experiência do corpo e do espaço existencial. Segundo ele “a estrutura ponto-horizonte é o fundamento do



20 e 21. *Le Mépris* (Casa Malaparte), Jean-Luc Godard, 1963.



22. *Peine del Viento*, Eduardo Chillida, San Sebastian, 1976.

58 MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura arte e pensamento do séc. XX*, Op. cit. p. 36.

59 *Idem*. p. 37.

60 *Idem*. p. 36. Sobre este assunto ver: HEIDEGGER, Martin, «Building, Dwelling, Thinking» in. *Poetry, Language, Thought*. Op. cit. p. 142.

espaço”<sup>61</sup> e a “consciência do lugar”<sup>62</sup> é relativa a uma “consciência posicional”<sup>63</sup>.

Mas o que é o lugar do ponto de vista do indivíduo? Será o corpo o ponto de partida essencial para compreender este conceito?

Acreditamos que as questões fenomenológicas levantadas por Merleau-Ponty e Edmund Husserl, que partem da percepção e da sua compreensão, isto é, de como o indivíduo, o *ser* fenomenológico, apreende a realidade, talvez não sejam suficientemente esclarecedoras para compreender o lugar. Sem dúvida que são um contributo essencial para a compreensão do problema, visto que procuram incessantemente desmontar os meios sensoriais como caminho da compreensão do espaço, mas os seus estudos não vão à razão dessa inquietação entre o *ser* e a realidade.

Numa tentativa de nos aproximarmos dessa causa, de compreendermos o que poderá efectivamente acontecer, colocamos a questão a partir do *ser*, essa medida do indivíduo e das coisas.

Recorremos uma vez mais a Heidegger, ao seu texto *Construir, habitar, pensar* (1931), para aprofundar a noção de lugar. O filósofo diz-nos que “os espaços recebem a sua essência não do espaço e sim do lugar”<sup>64</sup>, para ele os espaços onde a vida se desenvolve, são acima de tudo lugares. Está implícito na palavra *vida* no *ser* que vive, o indivíduo, e é para nós esta a razão essencial para pensar a noção de lugar a partir do *ser*.

Acreditamos que o lugar é um espaço do *ser*, um espaço que este constrói a partir de si mesmo e do seu processo de relação com o *outro*. Esta relação define-se a partir da ética, que na sua origem grega, significava o *lugar acostumado*, o lugar dos hábitos<sup>65</sup> - *ethos*.

A ética é o espaço de relação dos homens, um espaçamento dialéctico entre oposições e concordâncias. Nas palavras de Agamben.

“A passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece sempre nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nesta linha é o ser qualquer e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se uso – ou então *ethos*.”<sup>66</sup>



23 & 24. Sem título,  
Rob Sheridan, n.d.

61 MERLEAU-PONTY, Maurice, «*Fenomenologia da percepção*», Martins Fontes, 3ª edição, São Paulo, 2001. Cit. in. MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura arte e pensamento do séc. XX*, Op. cit. p. 37.

62 Idem. p. 37.

63 Idem. p. 37.

64 HEIDEGGER, Martin, «*Building, Dwelling, Thinking*» in. *Poetry, Language, Thought*. Op. cit. p. 152. Tradução do autor: “(...)spaces receive their being from location and not from space.”

65 In. «<http://en.wikipedia.org/wiki/Ethos>», acedido a 18 de Junho de 2013.

66 AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Op. cit. p. 24.

Este lugar de hábitos, é um espaço de partilha de (com)vivência, em que se existe. É neste espaçamento que se consuma a própria existência, assim como a possibilidade do lugar comum dos indivíduos, um lugar de confrontos de experiências, de hábitos (re)vistos constantemente.

No capítulo anterior, procuramos enunciar uma definição do processo existencial no sentido de expor a indissociabilidade entre o indivíduo e o espaço, mas não apenas, um indivíduo enquanto ser autónomo, singular, mas enquanto ser indefinido, indiferente, o *qualquer* que encontramos nas palavras de Agamben. No fundo, uma tentativa de tornar claro esse espaço comum do *ser* e das *coisas*. Logo, falar do *ser* é falar de hábitos, do rasto que esses hábitos registam no tempo e no espaço. Este acto não é mais do que a construção de um limiar, em que os intervenientes definem os limites de um espaço em que habitam.

A irreversibilidade do tempo e do espaço de que falamos anteriormente é inexoravelmente uma consequência desta necessidade, inata, de um lugar da ética que é exterior ao *ser* mas que o define. Um lugar de acção que traduz a constante (re)configuração dos limites em que o *ser* existe, um espaço em constante movimento.

O lugar é então um espaço do *ser* e para o *ser*, é um movimento (re)construído pelos hábitos, pelo conjunto de acções que estes necessariamente preconizam. É, também, e por consequência, o lugar comum onde o confronto dos hábitos constrói um espaço colectivo, que não deixa de ser singular, um duplo sentido em que se misturam as duas possibilidades.

A experiência seria então a causa-efeito da acção, onde se constrói um lugar a partir deste duplo sentido entre aquilo que é comum e próprio. Mas falarmos de experiência entre os seres é falar de um espaço não-representável, o *agio*, que Agamben define como “o nome próprio”<sup>67</sup> desse mesmo espaço, e que significa “o lugar vazio”<sup>68</sup>, um espaço *adjacente* em que o *ser* “se pode mover livremente, numa constelação semântica em que a proximidade espacial confina com o tempo oportuno (*ad-agio*, ter *agio*) e a comodidade com a justa relação.”<sup>69</sup> Talvez, este seja o momento em que tempo e espaço se interligam, neste lugar de uma “comunidade absolutamente não-representável”<sup>70</sup>, uma comunidade composta por “indivíduos que se devem negar a qualquer condição de pertença”<sup>71</sup>, onde se



25. Citânia de Sanfins (vista aérea), Paços de Ferreira, n.d.

67 AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Op. cit. p. 27.

68 *Idem*. p. 27.

69 *Idem*. p. 27.

70 *Idem*. p. 27.

71 BISMARCK, Pedro, *Spacing ZYX24: ethos, aletheia, porous, poesis*, Op. cit. p. 45.



26. Sem título,  
(Acampamento cigano),  
Autor desconhecido, n.d.

realiza o acto de partilha e se conjuga plenamente o movimento espaço-temporal: é aqui, precisamente, que o *ser* se realiza.

“Ser gerado pela própria maneira de ser é, de facto, a própria definição de hábito (por isso os gregos falavam de uma segunda natureza): ética é a maneira que não nos acontece nem nos funda, mas nos gera.”<sup>72</sup>

É neste lugar em permanente reconfiguração que o *ser* se representa constantemente na experiência espacial, no lugar do “livre uso do próprio”<sup>73</sup>, em que se habita a partir do uso. É este o lugar onde se constrói o *ethos*, onde inevitavelmente o homem está entregue à sua *maneira de ser*<sup>74</sup>. É precisamente neste espaço-tempo que o *ser* concretiza as suas possibilidades, num limiar preenchido pela constante regeneração do(s) indivíduo(s).

A arquitectura só poderá agir nesta intermitência entre tempo e espaço (*agio*), como preposição contínua e geradora de hábitos, criando as premissas essenciais à construção do *ethos*, isto é, o conjunto de costumes e práticas dos indivíduos. Em suma, e recorrendo às palavras de Pedro Bismarck, o *agio* seria então “o espaço da construção ética de cada um, esse *ethos* que é, ao mesmo tempo, lugar de hábitos individual e lugar colectivo de construção humana.”<sup>75</sup>

Se considerarmos a *Praça de Léon Aucoc* (Fig. 10), um trabalho da dupla francesa Lacaton & Vassal, podemos observar uma intervenção que, declaradamente, se preocupou em identificar as características que definem aquele lugar.

Quando pensamos numa intervenção arquitectónica rapidamente imaginamos uma transformação, no entanto, esse ímpeto de mudança não tem que ser uma ruptura com o que existe. Naturalmente que ao homem é inerente essa vontade do que não tem, um desejo pelo novo. Mas esta vontade, esta necessidade de criação, provavelmente mitificada pela imagem de um ser criador, através da crença religiosa em resposta à dúvida, não é propriamente a posição mais crítica sobre a realidade.

Julgamos ser de grande interesse, quando é solicitado a um arquitecto uma acção de *embelezamento* de um espaço público, esperamos que este não sobreponha a sua vontade criadora aos verdadeiros valores que ob-

<sup>72</sup> AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Op. cit. p. 30.

<sup>73</sup> Idem. p. 27.

<sup>74</sup> BISMARCK, Pedro, *Spacing ZYX24: ethos, aletheia, porous, poiesis*, Op. cit. p. 46.

<sup>75</sup> Idem. p. 47.

serva. Não se trata aqui de uma postura conservadora face à transformação, pelo contrário, trata-se de garantir que o sentido de transformação não se traduza numa imediata anulação do existente sem que se interpretem, caso existam, os valores de determinado lugar ou objecto.

No trabalho desta dupla de arquitectos franceses, é-lhes pedido uma acção de *embelezamento* numa praça de uma zona habitacional. Na visita ao lugar, e mediante a sua análise, rapidamente ficam com “a sensação de que a praça já era bonita o suficiente pela sua autenticidade, falta de sofisticação. Possui a beleza do que não é óbvio, necessário, certo”<sup>76</sup>.

Para estes arquitectos aquele lugar é construído por quem o habita: “as pessoas parecem em casa, numa atmosfera de harmonia e tranquilidade formada durante muitos anos”<sup>77</sup>. Nas suas palavras encontramos de certa forma a *comunidade absolutamente não-representável*, assim como uma *constelação semântica* em que espaço e tempo se relacionam, eles falam-nos de forma simples desse segundo lugar, do próprio lugar que é o *ágio*, esse *espaço da construção ética de cada um*, em que os indivíduos habitam. Ligam-se a *condição temporal à experiência espacial*, não estamos, se não que em presença do *livre uso do próprio*, que Agamben nos fala.

Este lugar compõe-se também pelo que o envolve: “as casas com as suas fachadas sóbrias, com um desenho bem concebido, formam um excelente exemplo de habitação colectiva”<sup>78</sup>. Um ambiente construído pelo o que o rodeia, e é nesta análise cuidada e atenta que se colocam as questões sobre a pertinência do pedido: “A que se resume a ideia de um *embelezamento*? Será que isto envolve substituir um pavimento por outro? Um banco de madeira com um design mais actual e em pedra?”<sup>79</sup>

É precisamente esta postura crítica que controla o ímpeto da transformação indeterminada, que valoriza o que existe como parte integrante de um espaço contínuo. É talvez este sentido ético perante a realidade que permitiu salvar um lugar que ao longo do tempo se vem construindo, por todos e por cada um.

“Nada exige um grande conjunto de mudanças, o *embelezamento* não



27 & 28. Palais de Tokyo,  
(site to contemporary creation),  
Lacaton & Vassal, 2010-12.

<sup>76</sup> LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, sobre *Place Léon Aucoc*, Bordeaux, in. <<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>>, acessado a 2 de Agosto de 2013. Tradução do autor: “On our first visit we get the feeling that this square is already beautiful because of its authentic, lacking in sophistication. it possesses the beauty of what is obvious, necessary, right”

<sup>77</sup> *Idem*. Tradução do autor: “People seems at home here in an atmosphere of harmony and tranquillity formed over many years.”

<sup>78</sup> *Idem*. Tradução do autor: “Around it, the houses with their sober but well-designed facades form an excellent example of estate architecture and of collective public housing.”

<sup>79</sup> *Idem*. Tradução do autor: “What does the idea of “embellishment” boil down to? Does it involve replacing one groundcover with another? A wooden bench with a more-up-to-date design in stone?”



tem lugar aqui. Qualidade, charme, a vida existe. A praça já é bela.”<sup>80</sup>

O projecto que Lacaton & Vassal propõem contribui para a construção contínua deste lugar; apenas fazem pequenas obras de manutenção, simples e rápidas, como a substituição do cascalho, propondo que a limpeza da praça seja feita com mais frequência, assim como o tratamento das tílias e uma ligeira modificação do tráfego, com o sentido de otimizar o uso, satisfazendo quem diariamente ali habita.

Quando observamos esta praça, percebemos o equilíbrio que perdura depois da subtil intervenção, sentimos necessariamente que não estamos perante uma exaltação do novo. Acima de tudo, compreendemos que o lugar se constrói também pelas pequenas transformações, e que o grande gesto não é, necessariamente, o mais revolucionário.

Mas voltando a Heidegger, à metáfora sobre a ponte que une as duas margens do rio transformando a paisagem, podemos perceber que é pela transformação que se gera a possibilidade. Segundo Heidegger “o lugar não existia antes da construção da ponte; origina-se somente a partir da ponte”<sup>81</sup>.

Conclui-se que a transformação é precisamente o gerador de possibilidades, é o que motiva o lugar, e por transformação podemos pressupor uma mudança ou alteração que não seja obrigatoriamente física, isto é, se para o filósofo a ponte é o elemento transformador, a verdadeira transformação reside na possibilidade de a atravessar, na acção que promove. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que o que transforma o lugar é o *ser* através da sua experiência, através do acto de existir, de habitar.

Certamente que na Praça de Léon o lugar já existia, provavelmente foi criado quando se colocou a primeira pedra da primeira casa que limita aquele espaço, mas assim, a transformação é também contínua, como o espaço e o tempo, e cabe a quem transforma a sensibilidade para observar esse rasto e agir a partir dele.

Perante isto, torna-se evidente que faz parte do trabalho da arquitectura, a necessidade de criar possibilidades para o hábito, e assim percebemos que o sentido da transformação deve obedecer, exactamente, a essa necessidade dos indivíduos e não a um virtuosismo de autor.



29. Ponte dos Suspiros, Veneza.  
Arquivo pessoal, Setembro de 2012.

80 LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, sobre *Place Léon Aucoc*, Bordeaux, in <<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>>, acedido a 2 de Agosto de 2013. Tradução do autor: “Nothing calls for too great a set of changes. Embellishment has no place here.”

81 HEIDEGGER, Martin, «*Building, Dwelling, Thinking*» in *Poetry, Language, Thought*. Op. cit. p. 151.152. Tradução do autor: “The location is not already there before the bridge is. Before the bridge stands there are of course many spots along the stream that can be occupied by something. On of them proves to be a location, and does so because of the bridge. Thus the bridge does not first come to a location to stand in it: rather, a location comes into existence only by virtue of the bridge”.

O Homem é assim, um produto de transformações, em diferentes escalas, de diferentes índoles, e é nessa diferença contínua que com ele se transforma, também, o lugar.

Marc Augé parte precisamente destas transformações para estabelecer uma crítica à antropologia contemporânea, propondo um novo objecto de estudo que se define nessa nova realidade que Augé determina por *sobremodernidade*.

Augé entende que novos espaços resultam das fortes transformações modernas, mais propriamente nos novos hábitos que essa transformação, fortemente vinculada com a máquina, fez surgir.

Ao mesmo tempo que questiona a antropologia contemporânea propõe como novo objecto de estudo, em oposição ao lugar antropológico, a noção de não-lugar. Esta necessidade surge daquilo que o antropólogo entende ser as dificuldades que a antropologia revela em observar e interpretar a actual cultura global.

A *sobremodernidade* seria esse estado actual de grandes transformações sociais numa mistura de várias culturas que definem uma cultura globalizada, e deste processo resultam espaços que até aqui a antropologia não considerava: “há que dar atenção às mudanças que afectaram grandes categorias através das quais os homens pensam a sua identidade e as suas relações recíprocas”<sup>82</sup>. Para Augé a relação com a pós modernidade é evidente, considerando-a como partes de um mesmo corpo e com em implícita oposição. Sobre o conceito de *sobremodernidade* define três figuras que o revelam.

A primeira é o *excesso de tempo*: defende que organizar o mundo a partir do tempo, não é mais uma possibilidade, pois de um ponto de vista histórico a velocidade dos acontecimentos torna tudo um acontecimento ou, pelo contrário, o exponencial volume de acontecimentos acaba por determinar que já nada é um acontecimento. A segunda figura é o *excesso de espaço*: o forte carácter de mobilidade que caracteriza a *sobremodernidade*, onde pessoas e bens, informações e, principalmente, imagens, provocam no indivíduo algo que o implica constantemente, seja em que lugar do mundo for. Este excesso está de alguma maneira relacionado com a redução das distâncias que o carácter da mobilidade promove. Por último, o *excesso de individualismo*: reflecte-se nos modos de vida das diferentes sociedades culturais, as quais rendidas a um mundo mediático

<sup>82</sup> AUGÉ, Marc, *Os não lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Trad. Miguel Serras Pereira, 90 Graus Editora, Lisboa, 2005, p. 37.

enfraquecem constantemente as suas referências colectivas, promovendo o individualismo.

Em resposta a estes argumentos, que transformaram a própria identidade dos indivíduos, assim como as culturas que integram, seria necessário que a antropologia se afastasse de um noção de lugar antropológico de sentido local, para se readaptar a um alargamento do seu campo de estudo que albergasse, também, lugares a outras escalas, sendo a escala maior o sentido global, onde cada uma revelaria diferentes especificidades.

A condição essencial para distinguir um lugar de um não-lugar é a capacidade de diferenciar um lugar sem relações, sem identificação ou carácter histórico. Os não-lugares têm este sentido de impessoalidade que os coloca em clara oposição com todos os outros: as auto-estradas, os aeroportos ou as grandes superfícies comerciais, caracterizam-se precisamente por este afastamento do lugar antropológico. O viajante, ao contrário do passeante de Benjamin ou Baudelaire, é o indivíduo por excelência destes não-lugares, pois não procura nesses espaços mais do que uma ligação entre outros lugares. O percurso propriamente dito é algo que não lhe interessa, porque este é apenas uma situação de deslocamento no espaço-tempo para se deslocar de um lugar a outro.

“Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares confundem-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca é independente de um qualquer lugar. O retorno ao lugar é o recurso daquele que frequenta os não-lugares.”<sup>83</sup>

*Play Time*, filme de Jacques Tati, que mais à frente trataremos a propósito das heterotopias, é um exemplo do não-lugar que Augé define. Falamos de uma *sala de espera* (Fig.11) que não se relaciona, não se identifica, não se revê num sentido histórico, apenas tem o propósito de ligar o personagem Monsieur Hulot entre dois lugares distintos. Um espaço de conexão entediante, em que Hulot percorre o tempo que o separa desde o momento em que chegou ao edifício, vindo da rua, até à grande sala de escritórios à qual, aparentemente, se dirige. Falamos de um lugar em que as imagens se estagnam na sua forma dialéctica para dar lugar à impessoalidade do momento, imagens de uma estagnação visual sobre o estar e o por-vir, intermitentemente. Sem dúvida um lugar anónimo, necessariamente solitário, como podemos ler no final do epílogo do livro

83 AUGÉ, Marc, *Os não lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Op. cit. p. 90.



*Não-lugares* de Augé: “ É no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos”<sup>84</sup>. Pensamos ser explícita a grande dicotomia na coexistência entre os lugares, como espaço da ética através dos hábitos, e os não-lugares, que resultam de uma avassaladora transformação global desses mesmos hábitos. Não se trata, certamente, de caracterizar negativamente a existência destes não-lugares, mas simplesmente de os revelar como reflexo das profundas alterações estruturantes das sociedades e da cultura global, como forma de expor a contemporaneidade, onde o espaço assume uma maior heterogeneidade. Só assim, não seríamos tendenciosos na procura de um entendimento do espaço, enquanto reflexo da transgressão contínua do indivíduo na sua experiência.

É precisamente nestas imagens justapostas que o indivíduo, no seu estado mais singular ou plural, se expõe e esconde duplamente, nesse jogo de revelação e desaparecimento que mais não é do que, a dialectização da sua experiência no espaço.

---

84 AUGÉ, Marc, *Os não lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Op. cit. p.100.



EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
**IMAGEM**  
DESEJO  
INCERTEZAS



Fig. 12 - *Memorial do Holocausto*,  
Peter Eisenman,  
Berlim, 2004-05.



Fig. 13 - *House*,  
Rachel Whiteread,  
Londres, 1993-95.



Fig. 14 - *Time Delay Room*,  
Dan Graham,  
1974.



Fig. 15 - *Pavilhão de Portugal*, Bienal de Veneza  
Eduardo Souto Moura,  
2008.





## I. Distância e vazio: a dialéctica do visual para além das evidências.

Perante o que está diante de nós podemos estabelecer diferentes atitudes, de certa forma antagónicas. Didi-Huberman propõe uma *dialéctica do visual* em detrimento de um *dilema do visível*, na sua obra *O que nós vemos o que nos olha*.

Para falarmos sobre esta atitude perante as imagens deveremos reflectir sobre o acto de ver, não no seu sentido literal e científico, mas a partir do que o filósofo determina, apoiado nas palavras do escritor irlandês James Joyce, em *Ulisses*, como a *inelutável cisão do ver*.

“Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos, se não mais, pensando através dos meus olhos. Estou aqui para ler as assinaturas de todas as coisas, desovas e sargaços, a maré que sobe, essa bota corroída. Verde-ranho, azul de prata, ferrugem: sinais coloridos. Limites do diáfano. Mas acrescenta: nos corpos. Então, é porque ele os conhecia enquanto corpos antes de os conhecer como sendo coloridos... Como? Batendo com a cachimónia contra eles, é claro. Devagar. Calvo era ele milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Porquê em? Diáfano adiáfano. Se podes meter os cinco dedos através, é uma grade, se não é uma porta. Fecha os olhos e vê.”<sup>85</sup>



1. Ouve-me,  
Helena Almeida, 1979.

Diante destas imagens produzidas pelas palavras de Joyce, Didi-Huberman pergunta se “quando vemos o que está diante de nós, porque razão uma outra coisa nos olha sempre, impondo um *em*, um *dentro*?”<sup>86</sup> Estamos certamente a falar dessas imagens que nos implicam para além da superfície, provavelmente o jogo do *diáfano*, *adiáfano*. *Se podes meter os cinco dedos através, uma grade, se não é uma porta*, eis o limiar que leva Joyce a questionar na sua passagem o *Porquê em?*<sup>87</sup>, revelando-se aqui essa *modalidade do visível* que existe para além do olho, que se concretiza com: *Fecha os olhos e vê*<sup>88</sup>.

Segundo Didi-Huberman podemos retirar destas palavras pelo menos dois significados. Primeiro, “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*”<sup>89</sup>, e este é o pressuposto em que mais tarde assenta a fenomenologia da percepção desenvolvida por

85 JOYCE, James, *Ulisses*, p. 65. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 9.

86 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 10.

87 JOYCE, James, *Ulisses*, p. 65. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 9.

88 *Idem*. p. 9.

89 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 11.



2. *Tree*,  
Myong Ho Lee, 2006.



3. *Diver*,  
Alexander Rodchenko, 1934.



4. *Memorial do Holocausto*,  
Peter Eisenman, 1934.  
Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.

Merleau-Ponty: “todo o visível é talhado no tangível, que todo o ser tátil foi prometido de uma certa maneira à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e o que toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele.”<sup>90</sup>. Deste ponto de vista, o acto de ver resulta sempre numa “experiência tátil de um pano [pan], erigido diante de nós”<sup>91</sup>, uma superfície de vazios, *se podemos passar a mão é uma grade, se não é uma porta*. É este o campo de relação da imagem com a arquitectura, uma intrínseca relação entre o visível e o tangível: é nesta indissociabilidade que se realiza a experiência espacial como um conjunto de imagens efémeras mas consecutivas, no sentido em que é com elas que se dá forma ao tempo e ao espaço.

O segundo significado está na expressão *fecha os olhos e vê*<sup>92</sup>, como se o acto de ver abrisse *um vazio que nos olha* que, de certa maneira, nos implica.<sup>93</sup>

Quando visitamos o *Memorial do Holocausto* (Fig. 12), de Peter Eisenman em Berlim, 2004-05, experienciamos esta *inelutável cisão da modalidade do visível*: vemos, muito além de blocos de betão dispostos numa praça, que somos constrangidos pelo vazio que nos olha, e que nos inclui. É esse vazio que percorremos, metaforicamente, de *olhos fechados*, um vazio feito de imagens que nos olham. À medida que nos aproximamos do centro da praça a profundidade adensa-se pela altura dos paralelepípedos, e é este adentramento, no limiar dessa superfície extensa, que se revela aquilo que de *olhos abertos* não conseguimos ver. É essa profundidade que nos *indica* a inquietação desse “simples plano óptico”<sup>94</sup> em que vemos “uma potência visual que nos olha na medida precisamente em que acciona o jogo *anadiómeno*, rítmico, da superfície e do fundo”<sup>95</sup>, um jogo constante entre “aparecimento e desaparecimento”<sup>96</sup>, um jogo de distância sempre dupla.

A inquietude do indivíduo perante o espaço tem lugar, precisamente, na *inelutável modalidade do visível*, é nessa cisão em que algo nos olha que se abre o vazio das imagens que resultam da nossa experiência.

90 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 11.

91 *Idem*. p. 11.

92 JOYCE, James, *Ulisses*, p. 65. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 9.

93 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 11.

94 *Idem*. p. 14.

95 *Idem*. p. 11.

96 *Idem*. p. 14.

“Começa então a compreender-se que cada coisa a ver, por mais exposta e mais neutra que aparente ser, se torne *inelutável* conquanto lhe esteja subjacente uma perda – seja através de uma simples associação de ideias, embora forçada, ou de um jogo de linguagem –, e daí nos olhe, nos implique, nos persiga.”<sup>97</sup>

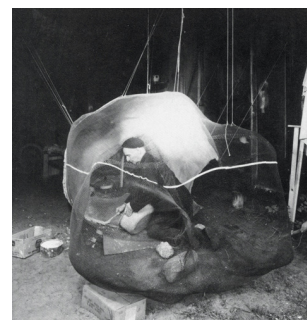
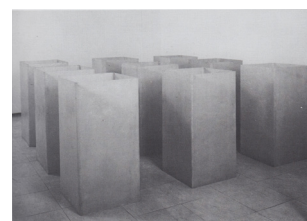
No entanto, segundo Didi-Huberman, outro significado está presente quando Joyce diz que *fechemos os olhos para ver*, pois acredita que inversamente poderíamos dizer: “*abramos os olhos para experienciar o que não vemos, o que não mais veremos* – ou melhor, para experienciar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda.”<sup>98</sup>

Certamente que esta experiência do que vemos dá lugar à impressão de que se ganha alguma coisa (ter), embora a *modalidade do visível*, inelutavelmente, seja destinada ao sentimento de que algo nos escapa (ser), isto é, quando aquilo que vemos é *inelutavelmente* o que se perde.<sup>99</sup>

Os blocos de betão do memorial de Berlim são volumes que desenham o vazio, que de uma forma tão distante o mostram, no fundo, são volumes que o exibem. Trata-se, portanto, aqui, de perceber “como fazer desse acto uma forma, uma forma que nos olha.”<sup>100</sup>

Sobre esta questão podemos recorrer ao trabalho desenvolvido por Rachel Whiteread para tentar compreender melhor essa forma. Whiteread não representa o vazio apenas como um resultado formal do entorno – longe desse mimetismo parece estar também a questão de Didi-Huberman –, trata-se, portanto, de uma forma preenchida, de um *acto* que é *forma*, forma do que nos *olha*, efectivamente, desde *dentro* dessa forma (vazio). Compreendemos melhor este *dentro* quando estudamos o desenvolvimento da obra de Whiteread. Nas palavras de Beatriz Colomina, “fazer um vazio de um espaço é revelar os seus segredos, mostrar o que não se vê”<sup>101</sup>, e “fazer um vazio é submeter o espaço a um interrogatório: arrancar-lhe provas com violência, torturá-lo, forçar uma confissão”<sup>102</sup>.

Na sua obra, *House, Grove Road, 193* (Fig. 13), em Londres (1993, destruído em 1995), Rachel Whiteread materializa o vazio de um espaço interior de uma casa em ruína na zona Leste da cidade. Não se dá forma



5. *Sem título*,  
Richard Morris, 2006.  
(fibra de vidro, 9 elementos,  
121,9 x 60,9 x 60,9 cm cada um)

6. *Endless House*,  
Friedrich Kiesler, 1950.



7. *Empena*, Berlim.  
Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.

97 DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 13.

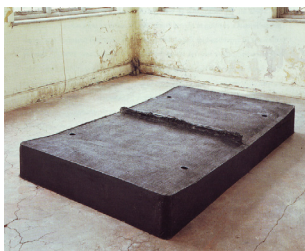
98 *Idem*. p. 15.

99 *Idem*. p. 16.

100 *Idem*. p. 16.

101 COLOMINA, Beatriz, *Doble Exposición, Arquitectura a través del arte*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006, p. 139. Tradução do autor: “Hacer un vaciado de un espacio es revelar sus secretos, mostrar lo no visto.”

102 *Idem*. p. 139. Tradução do autor: “Hacer un vaciado es someter el espacio a un interrogatório: arrancarle pruebas con violencia, torturarlo, forzar una confesión.”



8. *Sem título* (Black Bed),  
Rachel Whiteread, 1991.



9. *House*,  
Rachel Whiteread,  
Londres, 1993-95.

a esse espaço interior, porque o vazio enquanto espaço já existe, a forma é o que permitiu habitar aquele interior; dizemos, por isso, que não se formaliza o espaço porque o vazio tem já forma no avesso das paredes que o limitam. O que realmente acontece na obra desta artista é um preenchimento do espaço definido pelo avesso, com matéria. Preferimos dizer que se materializa esse vazio num avesso que é um molde do próprio vazio, um espaço interior outrora habitável. Mas o vazio anula-se nesse preenchimento, e o que se evidencia é uma representação dele a partir da matéria.

A ideia do molde permite-nos dizer que o acto de preencher com matéria aceita as cicatrizes como *provas arrancadas com violência*; elas são um registo do avesso gravado na matéria.

Esses registos, essas marcas, negativos dos caixilhos, revelam novos vazios de uma outra matéria que desapareceu. É aqui que se identifica a forma do vazio, num trabalho que de certa maneira anula o molde mas que o perpetua por ausência. É nessa ausência que se denota, se expõe, o vazio do interior como forma (representada).

Novos vazios agora se evidenciam, os da forma destruída, presente nas cicatrizes cofradas na nova materialidade visual. Ao dizer que a obra anula o vazio, e que o que permanece é a sua representação, dizemos também que já não há espaço.

É precisamente neste jogo entre matéria e vazio, premissas indissociáveis, que se revelam os conteúdos dialécticos da dupla distância que, por um lado, realiza o acto de dar forma ao vazio e que, por outro, o anula. Uma dualidade entre preenchimento e esvaziamento em que o que nos olha está amplamente implicado.

Esta reflexão sobre o vazio conduz-nos ao constrangimento entre um *dilema do visível* e a *dialéctica do visual*, evitar o vazio seria então um reflexo da crença ou da tautologia.

Dizemos isto no sentido em que o vazio expõe a dimensão daquilo *que vemos no que nos olha*, ou seja, torna possível uma ideologia de oposições. Por um lado, a crença, esse produto da opinião, um marasmo de imagens que tentam a todo custo dissolver o vazio, por outro, a tautologia, uma reiteração do evidente que se apreende pelo olhar - simples paralelepípedos de betão dispostos numa praça é o que vemos do memorial de Eisenman, o simples molde de uma casa é o que vemos em Whiteread. Crer em algo é projectar sobre um objecto ou corpo uma narrativa que

tente dissuadir o que vemos numa tentativa de preencher o espaço da dúvida: o crente vê o que quer ver. Seria portanto possível, e partindo agora novamente da Fig. 10, dizermos que o vazio resultante entre os volumes pretende preencher a falta que representam, vangloriar a tragédia ou mitificar o acontecimento, quando na verdade o que as formas evocam é necessariamente a perda, implícita no próprio nome da intervenção – *memorial* –, nada se quer esquecer, nada se quer transformar, pelo contrário, evidencia-se o acontecimento através da memória.

Didi-Huberman recorre à imagem de um túmulo vazio para explicar este problema. Fala-nos do conceito religioso da ressurreição, esse ressurgir de esperança, de crença, de que o ente morto se esvaziou do túmulo à imagem do seu Deus. Mas essa imagem do túmulo vazio reporta-nos, de um outro ponto de vista, relativo ao nosso próprio destino, à ausência do lugar, à falta de um corpo que mostra o lugar do seu vazio, e o caminho inevitável da vida até à morte.

O ser tautológico, se assim lhe pudermos chamar, limitar-se-ia a olhar o que está diante dele, um túmulo vazio, nada mais, ou os simples blocos de betão, como se disséssemos que *eu vejo o que vejo*, nada mais do que isso. Um pragmatismo que não quer sequer ver, e que de alguma maneira se torna cínico.

“À primeira vista, o homem da tautologia inverte completamente este processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda a construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente da sua experiência do visível. Ele pretenderá eliminar toda a imagem, mesmo a *pura*, quererá deter-se apenas no que vê, absolutamente, especificamente. Perante a tumba, não aceitará a rejeição da materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: pretenderá *não ver outra coisa para além daquilo que vê presentemente*.”<sup>103</sup>

No fundo são duas posições opostas, a primeira (crença) procura dissimular o vazio e, neste caso, a perda, a segunda (tautologia) concentra-se na forma do presente, como um limite imperativo da realidade, quase como uma negação.

Em suma, ambos os pontos de vista evitam o vazio, rejeitam a todo o custo aquele limiar que a profundidade da superfície contém.

Estaríamos então na presença de um dilema do visível como classifica Didi-Huberman. Estar num dilema é, efectivamente, colocarmo-nos numa



10. Sem título,  
Vitor Cravo, 2008.  
(grafite sobre papel)

<sup>103</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 29.

escolha, é fazer do real uma outra opção, alheia.

Mas não podemos confundir “o objecto simples de ver”<sup>104</sup> com a simplicidade do olhar tautológico. Pois na verdade o objecto sem ornamento, sem falsas narrativas poderá ser o que promove o olhar mais denso. Queremos com isto dizer que a verdade formal não é necessariamente dissidente de um conteúdo possível de significado dialéctico.

Uma dialéctica do visual propõe, precisamente, um olhar para além das evidências, como se rejeitássemos à partida uma leitura imediata das formas que estão diante de nós, dessa evidência estanque do presente, assim como, uma construção imagética que represente aquilo que queremos ver nas coisas, ao contrário do que elas são.

“É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialéctico de todas as oposições. É o momento em que o que vemos começa justamente a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso do sentido (que glorifica a crença), nem a ausência cínica de sentido (que glorifica a tautologia). É o momento em que se abre o fosso cavado por aquilo que nos olha naquilo que vemos”<sup>105</sup>

Assim, uma dialéctica do visual é uma postura que se propõe olhar a realidade a partir de incertezas, de dúvidas, da transformação irreversível do tempo e do espaço. É colocarmo-nos perante as coisas sem procurar respostas para o que queremos ver, e também sem ocultarmos todo o processo fenomenológico que se produz no acto de olhar.

Desde *fecharmos os olhos para ver* como nos diz Joyce, até às memórias que o *vazio* evidencia na obra de Eisenman, desde a forma desse vazio enquanto contentor das qualidades que o definem, como de forma tão simples Whiteread nos expõe, até à imagem dialéctica que procura exaltar a possibilidade de um olhar denso sobre *o que vemos no que nos olha*, eis todo o sentido de uma reflexão que parte das imagens como conteúdo elementar da investigação.

Acreditamos, que este exercício talvez seja revelador ao arquitecto para que possa alargar o campo da sua procura a uma dimensão dialéctica, capaz de construir no futuro novas possibilidades para a inquietude essencial do seu exercício, a relação do indivíduo com o espaço.

<sup>104</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 29. Sobre este assunto ver o capítulo: *O objecto mais simples de ver*, onde o autor faz uma reflexão entre o olhar tautológico e os objectos do movimento minimalista, descrevendo de que maneira esses objectos aparentemente simplificados, nos conseguem implicar. Partindo de textos de Donald Judd e das notas de Richard Morris.

<sup>105</sup> *Idem*. p. 58.

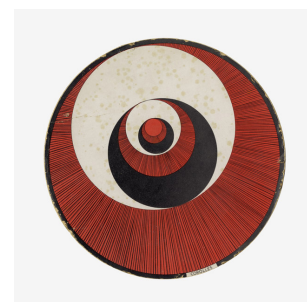


## II. Origem e memória: a construção contínua do que vemos.

“Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada de comum com a génese (*Entstehung*). «Origem» não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. (...) A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história.”<sup>106</sup>

Esta breve passagem do texto de Walter Benjamin é o ponto de partida para percebermos porque razão Didi-Huberman estabelece a noção da *dupla distância dos sentidos* como originária, mais propriamente, para afirmar que “a imagem é originariamente dialéctica, crítica”<sup>107</sup>, pois quando falamos de *imagens dialécticas*, falamos em “projectar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos”<sup>108</sup>, isto é, uma ponte entre “os sentidos, óptico e táctil”<sup>109</sup> e “os sentidos semióticos, com os seus equívocos, os seus espaçamentos próprios.”<sup>110</sup>. Assim, a ligação estabelecida não se restringe a uma “imagem de forma logicamente derivada”<sup>111</sup>, porque de certa forma essa ligação é *originária*.

O filósofo quer com isto dizer que o *depois* está presente, de forma contínua, nessa dupla distância, e que é nesse desdobramento, “que não é nem pura sensibilidade, nem pura memória”,<sup>112</sup> que tem lugar o que podemos chamar de *aura*. No entanto, Didi-Huberman refere a importância de se precaver um “entendimento trivial dessa «origem»”<sup>113</sup>, baseando-se no conceito de *différance* desenvolvido por Jacques Derrida<sup>114</sup>, considerando também o sentido dialéctico e crítico que Benjamin exprime no seu texto



11. Rotorelief,  
Marcel Duchamp, 1923.

<sup>106</sup> BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 32. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 142.

<sup>107</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 142.

<sup>108</sup> *Idem*. p. 141.

<sup>109</sup> *Idem*. p. 141.

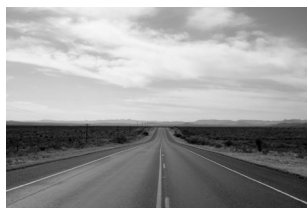
<sup>110</sup> *Idem*. p. 141.

<sup>111</sup> *Idem*. p. 141.

<sup>112</sup> *Idem*. p. 142.

<sup>113</sup> *Idem*. p. 142.

<sup>114</sup> *Idem*. p. 142. Sobre este assunto importa referir as palavras de Derrida: “A *différance* é a «origem» não plena, não simples, a origem estruturada e *diferante* das diferenças. O nome «origem», portanto, já não lhe convém” Cit. in. DERRIDA, Jacques, *A différance*, p. 41. Importa ainda referir as notas da edição portuguesa de *O que nós vemos o que nos olha*: “A noção de *différance*: “(que Derrida desenvolve, neste e noutros textos, por contraste com *différence*) permite a Didi-Huberman desviar a noção de origem como «proveniência da essência»; contudo, diferida, descentrada, pulsante, haverá uma origem «deferante» - aquela. Justamente, donde provém as diferenças”.



12. *Sem título*,  
(Marfa Texas Road)

sobre a origem. Percebemos porque Didi-Huberman recorre a Derrida para que se permita uma noção de origem distinta de um significado trivial, e é precisamente a desconstrução desse significado que o leva a ler em Benjamin a origem como um espaçamento, o mesmo sentido que a palavra *différance* evoca: no fundo, a diferença em movimento, a oposição das diferenças, o diferir. Posto isto, a origem *não é assim um conceito* que sintetiza a essência das coisas. Numa imagem dialéctica, ela não representa a génese do seu conteúdo, pelo contrário, é a origem o que instiga as diferenças desses mesmos conteúdos, contrapondo-os.

Por isso, a *origem não será a fonte* mas sim o fluxo do devir, como um *redemoinho*, a que não cabe, certamente, a tarefa de nos contar o seu começo ou ponto inicial.<sup>115</sup>

Falamos de origem no sentido em que entendemos o termo a partir dessa *vista dupla*, onde o seu *ritmo* se revela entre *restauração e reconstituição*, uma continuidade que Benjamin refere como algo *incompleto e inacabado*, e que não é visível num *plano factual, cru e manifesto*.<sup>116</sup> Falamos, essencialmente, dessa dependência da história (enquanto espaçamento no tempo), de um estado contínuo sobre o que representa, de um *devir* que é em si transformação e desaparecimento. Logo Benjamin estabelece a noção de origem em movimento, que não se fixa na génese, pelo contrário, ela é precisamente *o que emerge do processo do devir e desaparecer*.<sup>117</sup> Talvez possamos dizer, que deste ponto de vista, a origem é relativa a um presente em constante mutação. E é necessariamente a ideia de *différance* que nos leva a olhar a origem como catalisador do processo dialéctico, e olhar para esse conjunto de imagens que ainda não nasceram, em que Benjamin “não vê, para já, senão [como] ritmos e conflitos: ou seja, [como] uma verdadeira dialéctica a operar.”<sup>118</sup>



13. *Museu Guggenheim*,  
Frank Lloyd Wright, Nova York, 1953.

Neste processo dialéctico, da dupla distância, o que nós olhamos tocamos, na medida em que agita as memórias que preenchem esse espaçamento, e que o constroem.

O papel da memória é uma resposta perceptiva que nos inclui na dialectização das imagens que nos olham, é uma intensidade temporal entre passado e presente que, se por um lado, nos confunde, por outro, instiga a reflexão sobre o que vemos: “não há imagem dialéctica sem um trabalho

<sup>115</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 143.

<sup>116</sup> BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 32. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 142.

<sup>117</sup> *Idem*. p. 142.

<sup>118</sup> *Idem*. p. 143.



crítico da memória.”<sup>119</sup>

Segundo a ideia benjaminiana, nas palavras de Didi-Huberman a memória não é algo que temos (ter), que colecionamos, mas antes uma “aproximação sempre dialéctica da relação das coisas passadas ao seu lugar, quer dizer, como a própria aproximação do seu ter-lugar”.<sup>120</sup>

Nesta relação do *ter-lugar* depreendemos que o espaço faz parte da memória, é nele que se enraízam as imagens. E é nesta dependência, uma vez mais, entre espaço e tempo que a arquitectura deve produzir as suas imagens, promovendo uma noção de *origem* que constantemente afasta e aproxima, revela e esconde, as relações que preconizam a experiência dialéctica.

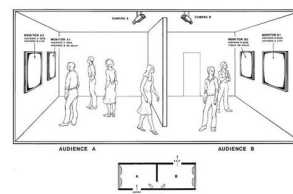
Pensamos que seja esta capacidade crítica da imagem dialéctica que permite, também, uma reflexão sobre a inquietação entre indivíduo e espaço. Partindo deste pressuposto atentemos à obra de Dan Graham, *Time delay room*, 1974 (Fig. 14). Neste trabalho evidencia-se a dependência entre a memória e o seu *ter-lugar*, num espaço-tempo que é trabalhado, que permite experienciar uma dupla distância entre *o que vemos e o que nos olha*, entre a constante (re)transformação da origem e a inquietação que a imagem dialéctica incita.

Dan Graham propõe um espaço composto por duas salas, uma câmara de vigilância e dois monitores em cada uma delas, com entradas independentes e diametralmente opostas. As salas estão ligadas entre si por uma passagem na parede que as divide. Em cada uma das salas, as câmaras de vigilância registam a actividade espacial e projectam inversamente nos monitores de cada uma com um atraso (*time-delay*) de oito segundos. Mas as imagens apresentadas nos monitores são por sua vez registadas pelas câmaras de vigilância e, por conseguinte, projectadas nos monitores da sala contrária. Graham cria assim um *loop* espaço-temporal entre experiência e exposição, e determina um atraso de oito segundos (*time-delay*) baseado em estudos de neurofisiologia.

Segundo a neurofisiologia, uma área da fisiologia que estuda o funcionamento do sistema nervoso e que pertence ao campo científico da neurociência, oito segundos é o espaçamento temporal necessário para que o observador não consiga de forma imediata perceber esse distanciamento temporal. Na intervenção de Dan Graham isto conduz o observador a aceitar, ainda que momentaneamente, aquilo que vê como a



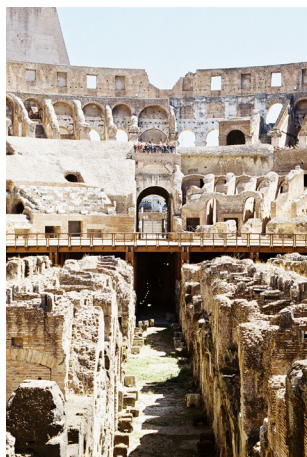
14. U House,  
Toyo Ito, 1970.



15. Time Delay Room (corte),  
Dan Graham, 1974.

<sup>119</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 147.

<sup>120</sup> *Idem*. p. 147.



16. Coliseu de Roma.  
Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.

sua posição actual, mas gerando dúvidas sobre isso. Inevitavelmente, o observador entra num *loop* que o leva a impressões inconscientes que confundem a noção da sua posição entre observador e observado.

O artista consegue evidenciar neste trabalho vários temas que achamos pertinentes para a compreensão do sentido crítico da imagem dialéctica, aliás, a sua intervenção formaliza precisamente esse acto dialéctico.

Acreditamos, por isso, que este trabalho consegue expor, tanto o sentido de origem em transformação, tanto como o espaçamento trabalhado pela memória nesse *loop*, criado a partir do *time-delay* de oito segundos, entre o que as câmaras de vigilância registam e o que as imagens projectadas nos monitores produzem no observador. Isto evidencia a leitura que Didi-Huberman faz sobre o “fluxo do devir como um redemoinho”<sup>121</sup>, partindo das palavras de Benjamin, que considera a *origem* não como uma *fonte* mas como “um redemoinho no fluxo do rio”<sup>122</sup>. E, ainda, que a memória não existe “enquanto posse do recordado”<sup>123</sup> mas sim como “um meio, para a exploração do passado.”<sup>124</sup>, sendo através dela que se constrói verdadeiramente a imagem crítica.

Estamos perante imagens críticas que nos permitem afirmar serem imagens produzidas pela experiência dialéctica, sendo que todas elas resultam de um ponto de vista que tem tanto de singular como de plural. Imagens indubitavelmente críticas, pela capacidade que revelam de se rever, por meio de um *redemoinho* que tanto afasta como aproxima noções intrínsecas à relação do indivíduo com o espaço: a *origem*, a memória e o tempo como construção crítica do que vemos.

<sup>121</sup> BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 32. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 142.

<sup>122</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 143.

<sup>123</sup> *Idem*. p. 147.

<sup>124</sup> BENJAMIN, Walter, *Imagens e pensamento (Denkbilder)*, p.219-220. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 147.

### III. A imagem crítica.

No mundo das imagens, nem todas elas provocam transformações da mesma natureza, há certamente imagens que nos agarram, que nos prendem, que guardamos de forma inconsciente, que nos fazem reflectir sobre o seu conteúdo e sobre a nossa posição perante o que vemos. São imagens que promovem a crítica como mecanismo de interpretação da realidade. A imagem crítica é a imagem que quer *dizer*, que gera dúvidas pelas incertezas que cria, que exprime vontades mas que, essencialmente, se constrói no seio de uma atitude crítica que nos move.

É urgente a reflexão sobre as imagens, sobre o que elas nos dizem, sobretudo para que a partir dessa reflexão seja possível estabelecer uma dialéctica capaz de interpretar os seus argumentos.

Ao enunciarmos a imagem a partir do seu sentido crítico, dissociamo-nos de uma ideia generalizada de imagem, desprovida de significado, vazia na sua essência. Talvez possamos dizer que a imagem se tornou, nos nossos dias, uma banalidade, vulgarizou-se, está por toda a parte, resume-se à superfície. Facilmente observamos no nosso quotidiano essa abundância, uma cultura do excesso enquanto forma que, aparentemente, exprime um forte sentido de liberdade, mas que, por outro lado, dilui o sentido crítico. Naturalmente que este é um problema que se reflecte na arquitectura, tanto do ponto de vista do processo criativo como dos resultados imagéticos que eles mesmos promovem. Não se quer com isto negar as novas ferramentas de desenho e de pensamento do espaço, pelo contrário, são essas novas ferramentas, em conjunto com as anteriores, que aumentam o campo da possibilidade crítica de uma imagem; elas estão a favor de uma dialéctica das imagens, que se reflecte em muitas das obras contemporâneas.

De facto, só uma visão demasiado académica é que condiciona esse novo mundo de possibilidades, como se este se tratasse de um mal divino, isto é, de uma implícita negação.

Certamente que os novos processos digitais expõem um limiar que, ao que parece, é demasiado sedutor, permitindo a produção de imagens que querem ser reais, que não querem ser nada mais do que a exaltação de uma realidade perfeita e, por isso, necessariamente falsa. Mas isto não quer dizer, seguramente, que a possibilidade das novas ferramentas se encerre no desejo neoliberal das imagens de consumo corrente.

“Quando o realismo e o virtuosismo gráfico numa representação arquitectónica se tornam grandes demais, quando esta já não contem «pontos abertos» onde podemos penetrar com a nossa imaginação e que fazem surgir a curiosidade pela realidade do objecto representado então é a própria representação que se torna o objecto da cobiça. O desejo pelo real desvanece-se. Já pouco ou nada aponta para a realidade de que se fala, para o que se encontra fora da representação.”<sup>125</sup>

Na arquitectura como a de hoje a imagem parece, por momentos, ter perdido a sua capacidade crítica, somos constantemente inundados por imagens amarradas a um realismo especulativo, que não procura mais nada se não criar um valor idílico sobre a realidade, potenciando assim a sua capacidade de comercialização. É neste adormecimento constante sobre os valores da arquitectura, que urge a necessidade de construir e interpretar a realidade, com e a partir de imagens críticas.



17. *Sem título* (esboço),  
Alberto Giacometti, 1934.

“Esboços, que apontam expressamente para uma realidade que ainda está no futuro, são importantes no meu trabalho. É por isso que desenvolvo os meus desenhos na perspectiva desse ponto delicado da plasticidade, em que o ambiente base intencionado se torna tangível, sem se perder com insignificâncias. Para esse efeito, o próprio desenho deve adoptar as qualidades do objecto procurado. Assim é, à semelhança do esboço de um escultor para a sua escultura, não apenas imagem de uma ideia, mas sim parte integrante do trabalho de criação em si, que encontra a sua finalidade no objecto construído.

Desenhos deste tipo permitem-nos dar um passo atrás, ver e aprender a ler o que ainda não está, mas que começa a ser.”<sup>126</sup>

A imagem crítica vai além da mediatização; não se trata, portanto, de uma imagem promocional, mas de uma reflexão sobre o espaço a partir das imagens que o constroem, através de uma experiência imagética do espaço. Trata-se da imagem produzida através da sensação de quem vive, num determinado momento, e num determinado contexto, o registo dessas especificidades, bem como o delírio provocado pelos processos em prol do projecto. Uma imagem capaz de gerar em cada um, uma vontade de se deixar absorver, de se deixar sentir em contradição: um pôr em causa de nós mesmos perante as nossas próprias inquietações.

É precisamente dessas imagens densas de conteúdo que se constitui a crí-

<sup>125</sup> ZUMPTOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Trad. Astrid Grabow, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 13.

<sup>126</sup> *Idem*. p. 13.

tica, mas ela não está estanque na sua superfície, ela tem um tempo, uma memória, uma origem, que movem a sua profundidade, esse espaçamento capaz de nos fazer sentir olhados por aquilo que vemos. Estas propriedades definem a imagem crítica pela sua capacidade de agitar o presente, de questionar o passado e, fundamentalmente, por nos incitarem a uma reflexão sobre a incerteza do *por-vir*.

Em 2008, a propósito da Bienal de Veneza, o arquitecto Eduardo Souto Moura e o artista plástico Ângelo de Sousa, projectam uma intervenção de carácter temporário para o Pavilhão de Portugal (Fig. 15).

O tema geral da Bienal, *Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado*, foi o ponto de partida para os comissários da exposição portuguesa, o filósofo José Gil e o arquitecto Joaquim Moreno. Partindo da interpretação deste tema geral, a dimensão do *fora* como sinal de *ilimitação* do exterior no interior, permitiu considerar que a expressão *Lá fora* promove a acção da arquitectura.<sup>127</sup>

Da inquietação de “um *fora* mais exterior que todo o *fora*”<sup>128</sup> surge a ideia de um “desassossego permanente”<sup>129</sup>, que culmina num tema paralelo ao tema geral da exposição. Assim sendo, Portugal partia para o projecto a partir de um “Cá Fora: Arquitectura desassossegada”<sup>130</sup>:

“Este desassossego, este contínuo movimento entre o dentro e o fora, é fundamental para pensar os falhanços e os êxitos da arquitectura portuguesa. (...) Daí veio criação e reforço da consistência do nosso fora, «cá», aqui, para além de todo o fora. (...) A intervenção de espaços em intervalos diferenciais (um «fora» em expressão «cá» dentro que põe este em movimento permanente e paradoxal), a experimentação, a coexistência e combinação de elementos heterogéneos...”<sup>131</sup>

Formulou-se assim um paradoxal *cá fora* que procura “materializar temporariamente o heteronímico desassossego”<sup>132</sup>, e é precisamente a partir deste pressuposto que se inicia o trabalho de Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa.

O espaço para a intervenção, o antigo armazém Fondaco Marcello, é um edifício em que falta a escala monumental sugerida pelos edifícios que delimitam o *Grande Canal*, onde existe a continuidade dos edifícios ad-



18. *Die*,  
Tony Smith, 1962.  
(aço 183 x 183 x 183 cm)

<sup>127</sup> GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*, Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Bienal de Veneza, Lisboa, 2008, p. 9.

<sup>128</sup> *Idem*. p. 9.

<sup>129</sup> *Idem*. p. 9.

<sup>130</sup> *Idem*. p. 9.

<sup>131</sup> *Idem*. p. 9.

<sup>132</sup> *Idem*. p. 9.

jacentes. Souto Moura e Ângelo de Sousa decidem tapar a fachada do edifício com um espelho de dimensões aproximadas entre os 20 e 18 metros. Esta decisão surge também da vontade manifestada por Ângelo de Sousa em usar espelhos na sua intervenção na sala interior, daí que Souto Moura tenha entendido que uma vez utilizado o espelho como ferramenta de projecto, talvez fizesse sentido essa escolha para a acção exterior da intervenção, procurando assim um elemento que estabelecesse uma certa unidade e clareza na relação entre a arquitectura e as artes plásticas.

Uma fachada, que é um espelho, se, por um lado, restitui a escala dos edifícios vizinhos, por outro, levanta o problema do que reflecte, “com todas as consequências visuais e fenomenológicas que daí possam acontecer”<sup>133</sup>.

Esta escolha remete-nos para o “movimento permanente e paradoxal”<sup>134</sup>, esse desassossego do visível, que explicita um sentido de transformação constante de acordo com a deslocação do observador.

A fachada do Pavilhão de Portugal, nesta mostra expositiva, absorve tudo à sua volta, desde os edifícios da margem oposta, à duplicação do canal e do seu tráfego quotidiano. José Gil refere a fachada como o único edifício que “se cobre de imagens em movimento”<sup>135</sup>, pois mesmo quando “olho para os outros edifícios, em particular, para os dois que ladeiam esta fachada movente, nada se passa”<sup>136</sup>. Percebemos que a escolha de um espelho vai além do jogo da ilusão, pois não se trata de uma simples inversão pictórica do que está à sua volta, ao contrário disso, o espelho estabelece uma relação com o observador, posicional e visível, um reflexo que desconstrói a cidade através da transformação que promove, pelo vazio que preenche. A virtualidade desse reflexo passa a ser também imagem real, desenha o espaço da cidade, ainda que temporariamente. Nas palavras de José Gil, o espelho “age como revelador da multiplicidade virtual das visões (pontos de vista sobre a cidade, como dizia Leibniz) de que a cidade é feita”<sup>137</sup>.

Acreditamos que o sentido crítico desta intervenção se caracteriza pelo conjunto de imagens dialécticas que produz, por pôr em causa, e pela incerteza gerada nesse confronto de diferenças. São imagens críticas que nos levam a (re)pensar aquele armazém, o temporário Pavilhão de Portu-

<sup>133</sup> GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*. Op. cit. p. 11. Pelas palavras de Eduardo Souto de Moura.

<sup>134</sup> *Idem*. p. 9.

<sup>135</sup> *Idem*. p. 15.

<sup>136</sup> *Idem*. p. 15.

<sup>137</sup> *Idem*. p. 16.



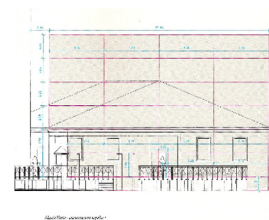
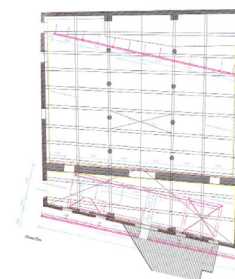
gal, como “uma experiência em lugar de uma exposição de arquitectura, e que paradoxalmente mostre algo, quanto mais não seja o tema”; no fundo, como nos diz Joaquim Moreno, uma “paradoxal coincidência entre um laboratório e um teatro” onde aquilo que se implica é, “comunicar a experiência e não apenas o resultado. O tema figura-se especular”.<sup>138</sup>

O espelho enquanto espaço sem fundo próprio, enquanto superfície extensa na sua profundidade, é um limiar, em que, se, por um lado, reflecte a envolvente, por outro, constrói o conjunto. É essa dupla distância, uma vez mais, o *redemoinho* que mistura, define também, a íntima relação entre o *que vemos no que nos olha*.

A intervenção de Souto Moura e Ângelo de Sousa não se encerra numa superfície, pois acolhe essa exterioridade do *cá fora*, no seu *avesso*: toda uma experiência dialéctica das imagens enquanto experiência que revela a profundidade deste *pano*.

Joaquim Moreno descreve-nos a antecâmara que liga o exterior à sala interior como esse “avesso substancial da implacável superfície que parece flutuar acima da cornija original do Fondaco”<sup>139</sup>, que “ocupa quase integralmente a entrada”<sup>140</sup>, referindo-a como sendo “em si entrada e interior, enquanto movimento que desvenda, que permite o acesso a um outro lado, a um avesso do que tínhamos experimentado antes, que permite vislumbrar e estar dentro dos mecanismos da experiência”<sup>141</sup>. Fala-nos, no fundo, da relação entre o espelho de Souto Moura, que pertence à cidade, e o jogo visual de Ângelo de Sousa, na sala interior, bem como, ainda, da transição entre estes dois momentos.

O aspecto inacabado desta antecâmara remete-nos para um *estado provisório* onde não se “promete mais definição ou acabamento”<sup>142</sup>. Talvez, o mesmo sentido que encontrámos nas palavras de Benjamin sobre a *origem* enquanto *ritmo* que “só se revela a um ponto de vista duplo (...) como algo incompleto e inacabado”<sup>143</sup>. Moreno conclui que esta antecâmara, este espaçamento do avesso “é ainda uma imagem, imagem da construção, do fazer da arquitectura”<sup>144</sup>, um estar em processo, permanente. A antecâmara seria então um *espaço entre*, de ligação, de um “*fora* virtual a



19. Planta Pavilhão de Portugal, Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008.  
20. Alçado Pavilhão de Portugal, Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008.

138 GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*. Op. cit. p. 29.

139 *Idem*. p. 15.

140 *Idem*. p. 15.

141 *Idem*. p. 15.

142 *Idem*. p. 34.

143 BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 32. Cit. in. DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Op. cit. p. 142.

144 GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*. Op. cit. p. 34.

um *dentro* fonte de todo o *fora*<sup>145</sup>, um espaço de *articulação* desses dois momentos que caracterizam o paradoxo do *cá fora*.

Uma vez na sala interior, eis que se abre o verdadeiro constrangimento desse *cá fora*, é ali, no interior da pavilhão que se experiencia efectivamente a imagem reflectida. É através de um ambiente escuro que nos sentimos num espaço infinito. Nas palavras de Joaquim Moreno, “A promessa de um interior tem agora de conviver com o infinito”<sup>146</sup> mas “a promessa desse interior é descobrir-nos por fora”<sup>147</sup>.

É precisamente quando estamos na sala interior que o maior sentido de exterioridade se revela, através de um *fora* que nos é próximo e distante ao mesmo tempo, um *fora* de nós mesmos.

A intervenção de Souto Moura e de Ângelo de Sousa constrange-nos uma vez mais na medida em que revela a partir do seu exterior o “exterior” de nós mesmos. Não se trata aqui simplesmente de um reflexo da nossa figura na superfície do espelho. Existem duplos pontos de vista que constituem a experiência reflexiva, não de forma cénica, mas de forma crítica. Estamos perante aquilo que temos vindo a defender, suportados pelas palavras de Didi-Huberman, vemos *o que nos olha*, vemos o nosso *fora* como o *outro* nos vê, ou provavelmente da maneira mais próxima de como esse *outro* nos *olha*.

Não estamos perante um problema de forma mais uma vez, mas perante uma *dialéctica do visual* a operar, contrapondo no presente essas duas posições relativas do *ser* olhado e do *ser* que olha.

É nesta estreita relação entre visibilidade e reflexo, entre dentro e fora, entre tempo e espaço, que a imagem dialéctica define a íntima relação de dependência da distância e do vazio, da *origem* e da memória, culminando na profunda intermitência da imagem crítica.



21. Pavilhão de Portugal (interior), Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008.

<sup>145</sup> GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*. Op. cit. p. 18.

<sup>146</sup> *Idem*. p. 35.

<sup>147</sup> *Idem*. p. 35.



EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
IMAGEM  
DESEJO  
INCERTEZAS



Fig. 16 - *Alphaville*,  
Jean-Luc Godard,  
1965.

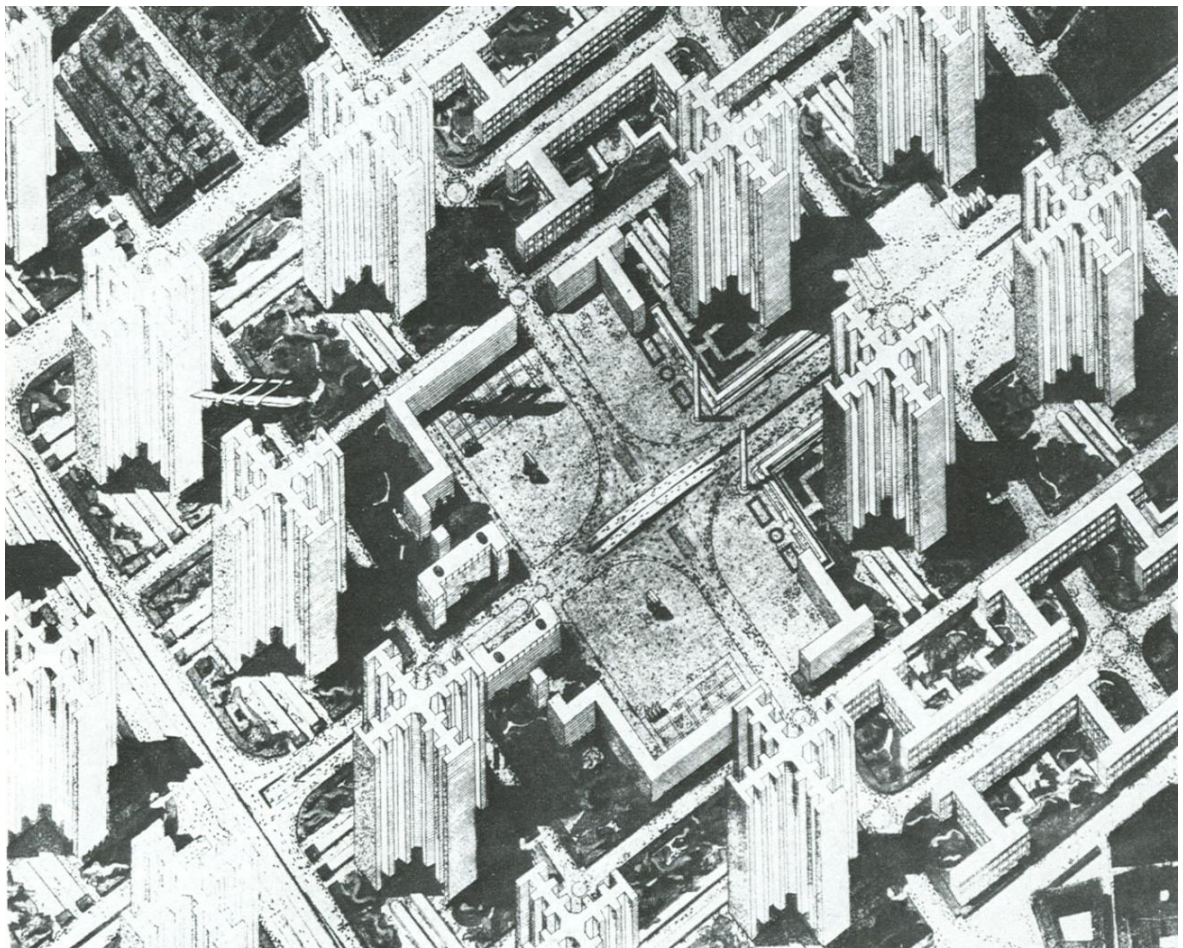


Fig. 17 - *Plano Voisin*,  
Le Corbusier,  
Paris, 1925.



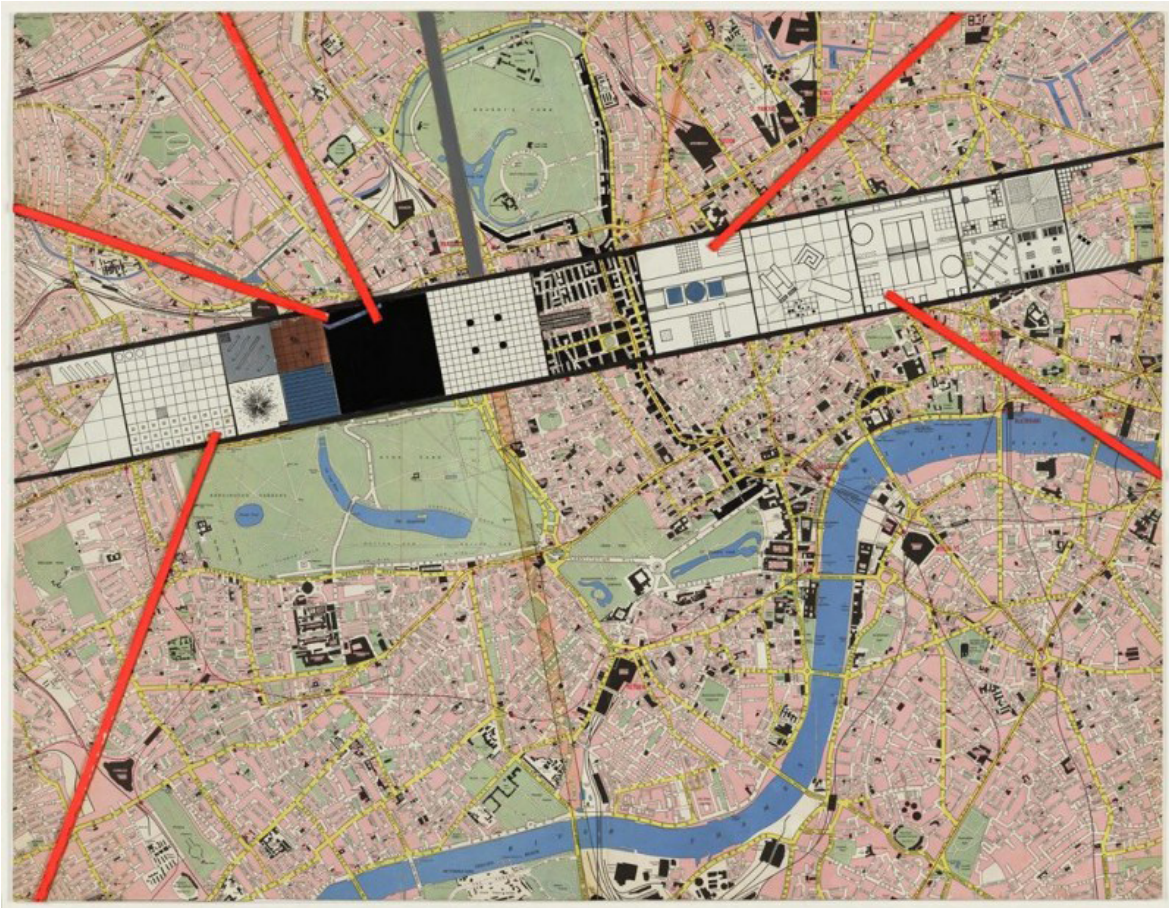


Fig. 18 - *Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*,  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis,  
Londres, 1972.



Fig. 19 - *Play Time*,  
Jacques Tati,  
Paris, 1967.

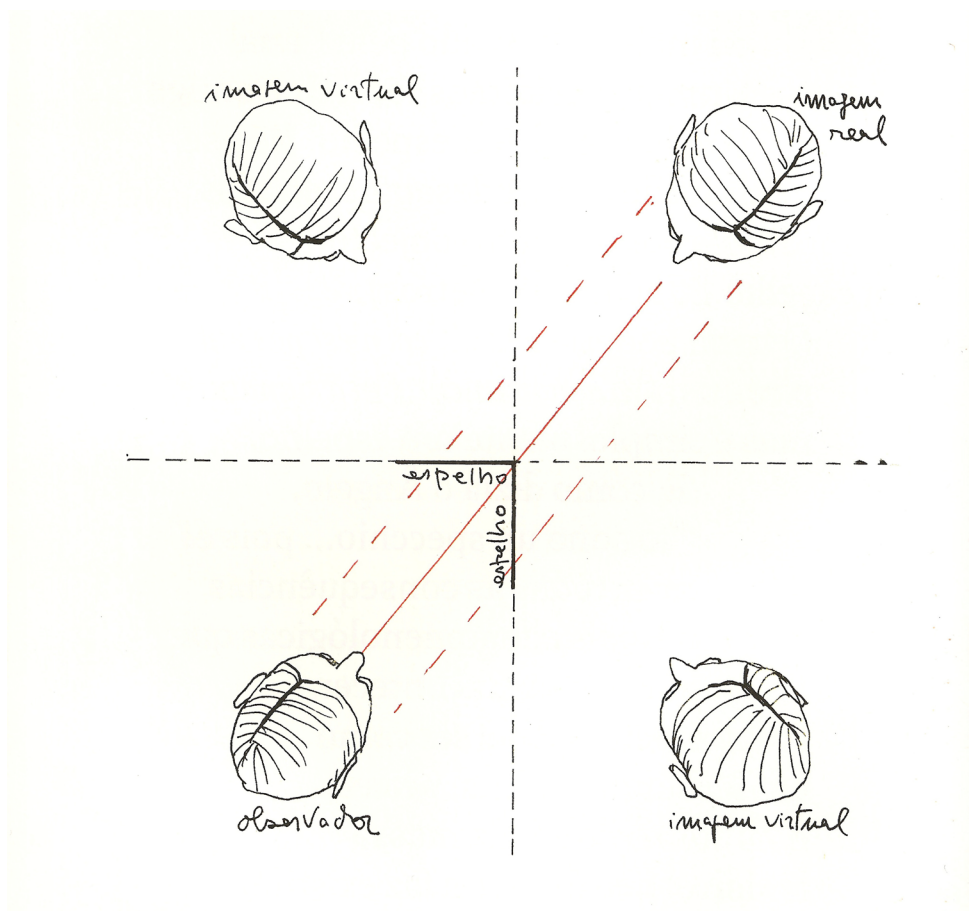


Fig. 20 - *Desenho para Pavilhão de Portugal*,  
37ª Bienal de Veneza, Ângelo de Sousa,  
Veneza, 2008.





Fig. 21 - *Ceci n'est pas une pipe*,  
René Magritte, 1928-29.



Fig. 22 - CCTV,  
OMA, Rem Koolhaas,  
Pequim, 2012.





Fig. 23 - *Armazéns do Chiado* (incêndio),  
Lisboa, 1988.



## I. Utopia.

Às limitações do homem impõe-se, de um ponto de vista aristotélico, uma certa vontade de transgressão, uma necessidade inata na procura de um estado ideal<sup>148</sup>. O desejo impõe-se ao indivíduo como fruto dessa vontade, como o destino da sua procura.

Heidegger estabelece o desejo como um vínculo com a natureza do homem enquanto projecção do *ser*: “O ser para as possibilidades manifesta-se em geral como puro desejo. No desejo, o ser-aí projecta o seu *ser* para possibilidades que, não somente, não são captadas na ocupação, como também não se examina seriamente nem se espera a sua realização”<sup>149</sup>.

Pensamos que o desejo, na breve definição de Heidegger, é um processo de incertezas perante as possibilidades, o qual carrega em si um sentimento de dúvida que alimenta no indivíduo o sentido de procura. Trata-se, efectivamente, de uma projecção imagética, de uma construção/montagem, de um *por-vir* que se imagina. O desejo é, acima de tudo, construído por imagens, assim como as imagens se constroem, também, em parte, pelo desejo.

Em *Alphaville*, um filme de Jean-Luc Godard, 1965, (Fig. 16), conta-se a história de uma sociedade comandada por *alpha-sessenta*, um computador que estabelece um modo de vida sem desejo, nem prazer. Neste filme, o agente Lemmy Caution é enviado à cidade com a missão de encontrar o professor Von Braun, inventor do *alpha-sessenta*, com o intuito de o convencer a destruir esta máquina.

Godard estabelece uma forte crítica a uma sociedade que de forma extrema quer ser comandada pela máquina, fala-nos da sociedade moderna, uma sociedade que o realizador enfatiza no seu filme através de indivíduos que perderam a sensibilidade, exactamente, porque não sabem o que é o amor, o desejo. Essa falta de sensibilidade torna-os máquinas e não mais indivíduos.

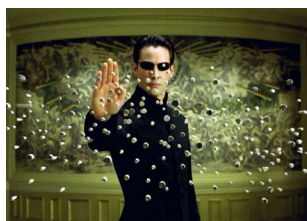
Essencialmente, o que nos interessa retirar deste filme é que *Alphaville* trata de uma utopia, ainda que sem o idealismo de Aristóteles, embora, talvez, como consequência extrema do seu pensamento.



1. *Alphaville*,  
(Lemmy Caution & Natacha von Braun),  
Jean-Luc Godard, 1965.

<sup>148</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 241.

<sup>149</sup> HEIDEGGER, Martin, *Ser e o Tempo*, p. 41. Cit. in. ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 241.



2 & 3. *Matrix*,  
Wachowski brothers, 1999.

Por utopia podemos indicar “uma idealização da vida dos homens”<sup>150</sup> que “pressupõe uma atitude crítica em face de formas históricas da realidade”<sup>151</sup>, assim como, “uma exploração do campo diferencial das possibilidades”<sup>152</sup>. Utopia é um lugar que não é real mas que nos é próximo; por isso mesmo, conferimos à utopia a particularidade de ser uma construção paralela de uma outra realidade, quer no presente, quer no futuro.

Mas importa ainda falar de uma outra particularidade que define a utopia, pois, apesar de se determinar num espaço-tempo que não existe, reside nela “uma possibilidade que pode efectivar-se no momento em que forem removidas as circunstâncias provisórias que obstam à sua realização”<sup>153</sup>. Devemos entender que estas circunstâncias estão “ao alcance das acções transformadoras dos homens”<sup>154</sup>, tal como Robert Musil, na sua tese *O fim da utopia*, defende: “o projecto utópico de uma sociedade livre, de indivíduos livres, encontra-se ao alcance do mundo de hoje”<sup>155</sup>.

Deste modo *Alphaville* é uma narrativa crítica construída a partir de imagens que nos são comuns – a cidade – como referência espacial de um indivíduo na forma colectiva, operando, se quisermos, como um denominador comum entre duas realidades paralelas, a que vivemos e a que Godard gera para construir a sua crítica sobre a sociedade moderna, tendenciosamente obcecada pelo desenvolvimento tecnológico. No fundo, trata-se de uma crítica levada ao limite pela negação da ideologia da máquina ao serviço do homem, uma utopia (negativista e crítica) hoje de alguma forma real, personificada na incompatibilidade do desejo e da livre individualidade, reflectida num espaço sem lugar, que não é mais do que a imagem crítica da contemporaneidade.

Nos dias de hoje, o desejo revela-se na sociedade de consumo, numa sociedade em delírio pela posse, materialista, onde a banalização da imagem não é mais do que um *alfa-sessenta* impositivo, um modelo de satisfação fetichista, apesar de aparentemente oculto.

A crítica através do pensamento utópico tem a sua origem em Thomas More, na sua obra *Utopia* (1516). More leva ao extremo as consequências do estado ideal aristotélico e, ao mesmo tempo, coloca-o em contraposi-

150 MORE, Thomas, *Utopia*, Edições Europa América, 3ª Edição, Portugal, 1995, p. 7. Sobre Thomas More importa indicar que foi um escritor inglês que escreveu a obra citada, *Utopia*, onde se inventa o termo com o mesmo nome, em 1516, para dar nome a uma ilha e ao povo que lá habitava (Utopianos). Fascinado pelas histórias de Américo Vespúcio sobre a recém avistada ilha de Fernando de Noronha, em 1503, o autor descreve um lugar puro onde existia uma sociedade perfeita, tomada de um ponto de vista comparativo com as sociedades europeias do séc. XVI).

151 *Idem*. p. 7.

152 *Idem*. p. 7.

153 *Idem*. p. 7.

154 *Idem*. p. 7.

155 *Idem*. p. 9.

ção com o real. A sua narrativa necessariamente crítica verifica-se precisamente através da comparação entre a realidade europeia do séc. XVI e a da ilha de Utopia, tal como se verifica na conversa com o protagonista, Rafael Hitoldeu, ao longo de toda a obra.

Nesta conversa, More, discorrendo sobre os diferentes assuntos das duas distintas sociedades, exalta particularmente alguns temas que se implicam na temática arquitectónica, não enquanto forma mas enquanto princípios que não lhe são alheios.

“Se repetisse as teorias que Platão expressa n’A República, e que os Utopianos põem em prática, embora sejam efectivamente superiores às que nos regem, admito que poderiam parecer estranhas e absurdas. Por exemplo, aqui o direito de propriedade é individual e lá toda a propriedade é comum.”<sup>156</sup>

Hoje sabemos a preponderância desta diferença, pois a propriedade foi um assunto essencial para o desenvolvimento da cultura ocidental, tomando a sua maior forma especulativa no séc. XX por meio do sistema capitalista. Não se pretende aqui, directamente, ainda que seja de extrema importância, reflectir sobre os valores do sistema que nos rege, mas sim sobre a potencialidade de uma postura utópica, que sendo divergente da realidade lhe é também próxima, permitindo-se o duplo sentido da mediação, põe em causa o real por meio da ideologia. É precisamente neste ponto do desejo e da possibilidade utópica que opera o pensamento ideológico, como um ponto de partida antidogmático, crítico.

No entanto, no final do movimento moderno, assistimos, em diferentes campos, ao início da desconstrução do pensamento ideológico, substituído por uma dinâmica de desenvolvimento cínica que propôs um estado não ideológico, sendo dessa forma a não-ideologia a sua própria ideologia.

Nessa perda ideológica, ou dos valores ideológicos, enquanto modos de operar a crítica à realidade, perde-se essencialmente o carácter progressista do pensamento utópico. Tal como percebemos em Godard, o desejo, ou a inexistência dele, enquanto possibilidade, é subjacente a um *olhar* sobre as lacunas da realidade, ou para onde ela aparenta desenvolver-se. O pensamento utópico, se assim quisermos determinar, é a possibilidade de colocar a crítica num lugar inexistente, numa realidade sem *topos*,



4. *Alphaville* (Natacha von Braun),  
Jean-Luc Godard, 1965.

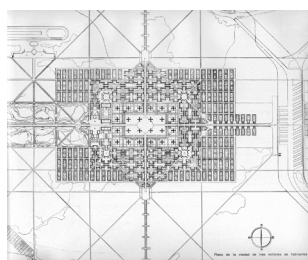
<sup>156</sup> MORE, Thomas, *Utopia*. Op. cit. p. 54.

num espaço que só existe nas imagens e que não é localizável, apesar de estar implicado necessariamente na realidade vigente.

Depois de situarmos a utopia num campo distinto da fantasia e da sacralização pensamos ter esclarecido que a utopia é uma ferramenta operante, prática, de projecto.

Tomemos em consideração, o *Plano Voisin* (Fig. 17). Uma vez mais, não por acaso, escolhemos o arquitecto suíço Le Corbusier, pela sua declarada capacidade progressista e ideológica, revelada na vontade de impor novos pontos de vista sobre a sociedade, colocando a arquitectura como um elemento estruturante desta, como uma ferramenta operante, contraditória e transformadora.

Partimos de forma muito sucinta de três propostas desenvolvidas por Le Corbusier, a *Cidade Contemporânea*, o *Plano Voisin* e a *Cidade Radiosa*, nenhuma delas posta em prática na sua totalidade, embora todas tenham produzido um forte conteúdo crítico, muito importante no debate sobre a cidade.



5. Planta Cidade Contemporânea,  
Le Corbusier, 1922.

Podemos dizer que o primeiro plano de Le Corbusier é o da *Cidade Contemporânea* de 1922, projectada para três milhões de habitantes. Nele dedicava-se ao estudo do centro urbano de uma grande cidade, composta por edifícios públicos, por meio de três modelos tipológicos e construtivos, entre os quais “a grande construção de (edifícios) de escritórios, a habitação em *redent* (denteada) e a habitação em *immeubles villas* (edifícios-palácio) com grandes jardins suspensos.”<sup>157</sup> O seu plano focaria com maior detalhe o centro da cidade, considerando à sua volta uma mancha verde que envolvia a zona central onde se incluíam zonas residenciais à semelhança do modelo da cidade-jardim. O plano estrutura-se em três níveis hierarquizados das vias de comunicação, permitindo, por um lado, um sistema de mobilidade adequado ao número de habitantes e, por outro, operar o parcelamento da malha urbana, organizando-a.

Repare-se que aqui se evidencia a vontade de propor um novo espaço de cidade próximo do presente, reflexo da contemporaneidade e tornada explícita através do nome do próprio projecto – *Cidade Contemporânea*. O carácter ideológico da postura de Le Corbusier, identifica-se, ainda, na procura, através da arquitectura, de um novo espaço para o homem do séc. XX, fortemente influenciado pelo humanismo, que emergia nas mais variadas frentes intelectuais, e, pelo avanço tecnológico, que se fazia

<sup>157</sup> LAMAS, José, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª Edição, Lisboa, 2011, p. 351.

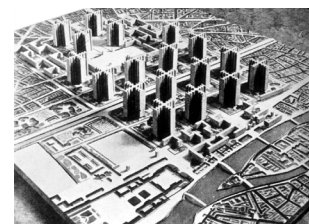


sentir, e em que Le Corbusier acreditava.

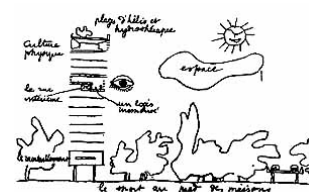
Em 1925, três anos mais tarde, apresenta o *Plano Voisin*, (Fig. 17), também de forte carácter ideológico, talvez mais utópico do que o anterior, pelo intenso contacto com a realidade. Le Corbusier adverte para o facto deste plano, apesar de ter como área de intervenção a cidade de Paris, revelar uma motivação experimental onde o que se pretende é incitar o debate sobre um caminho a seguir, promovendo uma “discussão crítica e metodológica”<sup>158</sup>. Este plano tinha como base a demolição de uma parte considerável do tecido urbano do centro de Paris, preservando os edifícios históricos da cidade. Nesse vazio criado, Le Corbusier propõe uma nova malha urbana definida por eixos hierarquicamente estruturantes: à semelhança da proposta anterior, uma grande praça central com edifícios de escritórios associados a um eixo principal, separando a circulação pedestre dos automóveis e recorrendo ao preenchimento do espaço público com vegetação. Em torno desta zona central da cidade, com um carácter comercial e empresarial, segue-se uma zona de habitação colectiva que rejeita completamente a *rue corridor* da cidade tradicional do séc. XIX; daí a razão por que os edifícios sejam implantados dentro do quarteirão mas sem o delimitar.

Por fim, a *Cidade Radiosa*, apresentada em 1930 no II Congresso do CIAM, onde estão já explicitados na sua máxima plenitude os princípios gerais da organização urbana defendidos por Le Corbusier: espaço público verde e contínuo, permitido pelos edifícios de grande escala e de planta livre assentes em pilotis, orientados pelos eixos heliotrópicos e de carácter mono-funcional, e, ainda, equipamentos complementares.

Le Corbusier dedica-se, exaustivamente, a pensar o problema da cidade. A procura de uma nova resposta urbana, através da arquitectura, é a sua causa primeira e romper com o passado é algo a que se permite na abordagem dos três projectos referidos nos parágrafos anteriores. Não se trata de falta de sensibilidade para com o passado, ou da exaltação de um ego exacerbado, simplesmente está implícito no pensamento utópico a necessidade de provocar rupturas, contradições, ambiguidades, como mecanismos agitadores da realidade. Trata-se, essencialmente, de rever os *valores* em que assenta a nova urbanida-



6. Maquete Plano Voisin, Le Corbusier, 1925.



7. Desenho para a Cidade Radiosa, Le Corbusier, 1930.

<sup>158</sup> LAMAS, José, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Op. cit. p. 352.



de, de pôr em causa o existente, de experimentar através do projecto. No fundo, interessa a Le Corbusier, criar novas possibilidades, capazes de se refutarem em prol da construção de novos valores.

Em *Projecto e Utopia*, Manfredo Tafuri, fala-nos do objectivo central das vanguardas históricas, a propósito da ideologia e da utopia, nomeadamente o Futurismo e o Dadaísmo, que têm “como fim específico”<sup>159</sup> uma total “dessacralização dos valores como único e novo valor”<sup>160</sup>. Diz-nos Tafuri:

“Tanto para Ball como para Tzara, a destruição e a ridicularização de todo o património histórico da burguesia ocidental são condições para a libertação das energias, potenciais mas inibidas, dessa mesma burguesia. Ou melhor: de uma burguesia renovada, capaz de acolher em si a dúvida, enquanto premissa de uma atitude de plena aceitação da globalidade do existente, como vitalidade explosiva, revolucionária, tendente para a mutação permanente, para o imprevisível.

A revolução dadaísta, bastante mais que a surrealista, reside precisamente na coragem de fazer explodir a contradição que faz parte do sistema, enfrentando-a como realidade. Libertação do valor, neste sentido, significa colocar as premissas para actuar naquele real, naquele campo de forças indeterminado, instável, ambíguo. É por este motivo que qualquer interpretação dos fenómenos dadaísta ou futurista como auto reconhecimentos herméticos do irracional ou como dissolvendo-se nele deve considerar-se completamente errada.”<sup>161</sup>

Certamente que as palavras de Tafuri mereciam um comentário detalhado que não nos sentimos capazes de fazer em plenitude, mas tentaremos pelo menos ser fiéis aos valores que eles especificam.

Poderá, eventualmente, parecer estranho a associação aqui feita entre a atitude ideológica perante o *valor*, por parte das vanguardas referidas, e a atitude de Le Corbusier, mas acreditamos que exista bastante em comum. No *Plano Voisin*, trata-se de destruir por completo o coração da cidade de Paris; repare-se que, Paris seria, enquanto modo de vida e forma de cidade, a exaltação máxima da cultura burguesa na primeira metade do séc. XX. Le Corbusier desejava produzir imagens capazes de criar um tempo *por-vir*, daí que o mais importante a retirar da sua atitude, não seja o facto de, urbanisticamente, as suas escolhas determinarem uma

<sup>159</sup> TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2006, p. 44.

<sup>160</sup> *Idem.* p. 44.

<sup>161</sup> *Idem.* p. 44-45.

verdade absoluta sobre como fazer a cidade deste novo homem, desta nova era. Pelo contrário, seria totalmente redutor colocar a questão desse ponto de vista, pois está implícito nas acções do arquitecto suíço uma perfeita postura de vanguarda. Estabelecendo, uma vez mais, um termo de comparação com as vanguardas históricas, enunciadas nas palavras de Tafuri: “A destruição dos valores coloca às vanguardas novos e promissores modos de ser de uma racionalidade capaz de confrontar-se com o negativo para transformá-lo no motor de ilimitadas potencialidades de desenvolvimento”<sup>162</sup>.

Penso podermos afirmar aqui que estas últimas palavras de Tafuri traduzem de forma plena a génese do movimento moderno enquanto movimento verdadeiramente progressista; a analogia com as vanguardas históricas justifica de algum modo a postura de Le Corbusier.

Contudo, sabemos hoje o fracasso de muitas dessas apostas, a pós-modernidade encarregou-se de (re)interpretar, criticar e rever muitos dos pressupostos levados a debate pelas visões modernas, apesar de residir no legado do Modernismo a vontade e o desejo de transformar a cidade e a sociedade a partir de um novo campo de possibilidades, a partir de uma ideologia social capaz de revigorar a contemporaneidade.

Em *Projecto e Utopia*, Tafuri inicia o seu capítulo sobre Le Corbusier precisamente enunciando esse desejo moderno:

“Absorver aquela multiplicidade, mediar o improvável com a certeza do plano, compensar organicidade e desorganicidade agudizando-lhes a dialéctica, demonstrar que o nível máximo de programação produtiva coincide com o máximo de «produtividade do espírito», são objectivos delineados por Le Corbusier com uma lucidez sem paralelo no âmbito da cultura progressista europeia, com a consciência da frente tripla em que a arquitectura moderna deve combater. Se arquitectura é agora sinónimo de organização da produção, também é verdade que a distribuição e o consumo são factores determinantes do ciclo, para além da própria produção. O arquitecto é um organizador, não um desenhador de objectos: este lema de Le Corbusier não é um slogan, mas um imperativo, que liga iniciativa intelectual e civilisation machiniste. Enquanto vanguarda daquela civilisation, o arquitecto, ao antecipar-lhe e determinar-lhe os planos (mesmo que sectoriais), deve articular a sua acção em diversos binários.”<sup>163</sup>

<sup>162</sup> TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Op. cit. p. 45.

<sup>163</sup> *Idem*. p. 86.

Mas Tafuri, também, não por acaso, dá o nome a este capítulo, *A crise da utopia*, porque pressente, já na sua análise, a lacuna do idealismo moderno no distanciamento existente entre a ideologia e a produção. Eis a razão por que, em grande parte, ele evidenciou a falha do movimento moderno enquanto ideologia, pela não complacência entre utopia e realidade.

Por seu lado, Rem Koolhaas fez um dos mais vigorosos ataques à ideia de arquitecto enquanto agente central da modernidade arquitectónica, definida pelo movimento moderno, e, mais propriamente, declara “a concepção moderna do arquitecto”<sup>164</sup> como uma “enorme ilusão histórica, poderosa porque simultaneamente agregadora dentro da classe e irrelevante fora dela, ou seja, uma construção teórica potente porque associa uma mistificação profissional colectiva a uma autonomização disciplinar necessária à sua instauração.”<sup>165</sup>



8 & 9. Foto Montagens: *Exodus*,  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972.



10. Queda do Muro de Berlim,  
Berlim, 1989.

Em 1972, *Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*, (Fig. 18), Koolhaas trata de forma crítica, à semelhança de Le Corbusier em Paris, com o *Plano Voisin*, de propor uma intervenção numa das maiores metrópoles da contemporaneidade, sobre a forma de uma narrativa (histórica) utópica. Falamos de Londres do séc. XX, em plena década de 70, época em que, por analogia ao muro de Berlim e ao período da guerra fria, se entende a cidade como que dividida em duas partes opostas: de um lado, o mal e, do outro, o bem. A proposta surge no âmbito de um concurso lançado pela revista *Casabella* com o tema: *Visions of the city*. E interpreta esse período da guerra fria e o efeito que o muro de Berlim provocou física e emocionalmente nos cidadãos que, sem dúvida, foi mais marcante do que o muro em si.

O projecto consistia na necessidade de controlar a crescente migração massificada, um êxodo do mal, fazendo surgir daí a construção de um conjunto de muros que procurava, por um lado, controlar essa migração mas, por outro, inverter a separação implícita do muro, funcionando antes como um elemento de integração positiva entre as partes.

Propunha-se então a procura de alternativas que contrariassem a imposição patente no muro de Berlim, como forma de gerar novas facilidades colectivas e, mesmo assim, acomodar os desejos individuais.

Enuncia-se assim uma atitude capaz de impulsionar uma força revolucionária e de clara mudança de pressupostos originados pelo muro.

164 BAPTISTA, Luís Santiago, “*Delirious New York*” Explicado às crianças, in «[www.artecapital.net](http://www.artecapital.net)», consultado a 20 de Agosto de 2013. Este artigo não tem numeração de página.

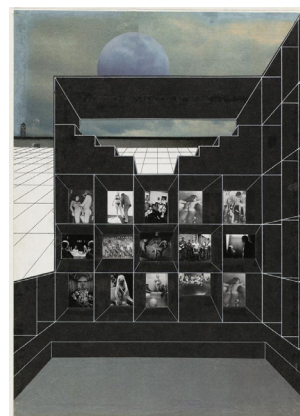
165 *Idem*.

Koolhaas propõe um grande vazio *intra* muros, quase como se tivesse aumentado a espessura do muro, de tal forma que esse limiar se tornaria habitável. Este espaço albergava um conjunto de funções programáticas que respondia às necessidades da população, um vazio para os *voluntary prisoners*, um lugar que os abriga e protege. Nas palavras do arquitecto: “uma faixa de intenso desejo metropolitano (...) atravessa a cidade de Londres. Esta faixa é como uma pista, um espaço para a nova arquitectura de monumentos colectivos”<sup>166</sup>.

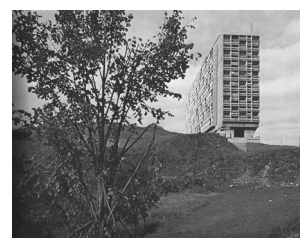
Esta faixa descrita pelo arquitecto holandês organiza-se programaticamente numa área de recepção, uma zona central, duas praças, uma associada ao espaço das artes e outra de cariz comemorativo e social, um parque conceptualmente associado aos quatro elementos naturais (ar, água, terra e fogo), uma zona de banhos, um instituto de transacções biológicas, zonas residenciais e, ainda, a parcela inscrita entre muros.

Podíamos perfeitamente discriminar cada uns dos programas definidos na sua intervenção utópica, mas o que nos interessa aqui realçar são dois aspectos que evidenciam, nesta intervenção pós-moderna, um paralelismo evidente com Le Corbusier. Se, por um lado, enunciámos três propostas sobre o problema da cidade em Le Corbusier, não referimos que o apogeu da sua investigação resulta, precisamente, mais tarde, no conceito da unidade de habitação (Marselha e Lyon), onde o edifício de habitação assume um tal carácter colectivo que a diversidade programática lhe confere uma autêntica autonomia, condensando em si parte da cidade. Pensamos, por isso, que em *Exodus* se trata também de uma máquina de habitar levada ao extremo, pela analogia ao muro de Berlim e pela própria determinação do conceito de êxodo.

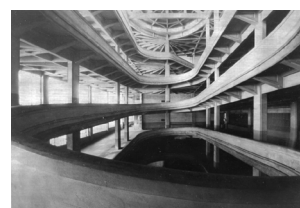
O desejo que as palavras de Koolhaas evocam, reforçam de certa maneira um aumento da migração para esse lugar, mas, por outro lado, geram também a sua possibilidade. Falamos essencialmente de um desejo que Koolhaas vê de modo premente na sociedade americana. Poucos anos mais tarde, percebemos isso mesmo na sua obra *Delirious New York*, onde se debruça sobre a cidade de Manhattan e as suas remotas origens, em Coney Island, expoente e símbolo dessa vontade do sonho americano. A sua crítica ao movimento moderno é directa e sem falsas considerações, mas isso não invalida o facto de que o seu objectivo crítico se



11 & 12. Foto Montagens: *Exodus*, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972.



13. Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1953.



14 & 15. Fábrica da Fiat, Lingotto Le Corbusier, 1928.

166 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, 1995, p. 7. Tradução do autor: “strip of intense metropolitan desirability [that] runs through the city of London. This strip is like a runway, a landing strip for the new architecture of collective monuments.”

construa enquanto utopia, tal como nas propostas de Le Corbusier, e é precisamente nessa revisão histórica que colhe os frutos da sua reflexão. Podemos, por isso, encontrar princípios muito próximos entre *Exodus* e as unidades de habitação de Le Corbusier, assim como nos conteúdos do *Plano Voisin*.

Não queremos, contudo, com isto dizer que Koolhaas ingenuamente se contradiz, pelo contrário, a sua obra *Delirious New York* encarrega-se de evidenciar a desconstrução do contributo moderno europeu a partir de uma comparação com o surgimento da Manhattan norte-americana. Apesar de referir constantemente uma revisão histórica, que no seu texto, confere a verdadeira modernidade ao desenvolvimento de uma cidade sem manifesto, no exemplo de Manhattan, Koolhaas não consegue pôr de parte os conteúdos levantados pelo modernismo, isto, talvez, por reconhecer uma forte dependência entre as duas partes em conflito. É neste confronto gerado que, tal como em Le Corbusier, consegue gerar a polémica a que necessariamente se associa o debate.



16. Coney Island séc. XIX, Nova York.

No texto introdutório de *Delirious New York*, da autoria de Adrián Gorelik, evoca-se perfeitamente esse paralelismo da “operação crítica”,<sup>167</sup> enunciada por Josep Quetglas, levada a cabo pelos teóricos venezianos, mais propriamente por Tafuri, com a desconstrução “dos grandes mitos da ideologia arquitectónica progressista”<sup>168</sup>, em que se exigia a produção de um conhecimento não ideológico que desse resposta aos “processos de desenvolvimento do capital e do papel da arquitectura no seu interior”<sup>169</sup>. Na leitura de Gorelik, denuncia-se o papel preponderantemente americano neste processo, e a necessidade de reflexão sobre essas questões, daí que Koolhaas recorra precisamente a Manhattan (símbolo máximo do sistema capitalista) para fundamentar a sua crítica ao movimento moderno, logo à necessidade da “conversão da ideologia e da cultura em técnica e transformação”<sup>170</sup>, no fundo, o mesmo ponto que os teóricos venezianos encontraram no capitalismo como o seu estado mais avançado.

No entanto, apesar da leitura dos factos ser muito próxima, entre a análise de Tafuri e o ponto de partida de Koolhaas, as finalidades que as suas críticas instauram são completamente dissidentes, antagónicas até.

Percebemos que Tafuri “procura desmontar o funcionamento do siste-

<sup>167</sup> GORELIK, Adrián, «Arquitectura e Capitalismo: Os usos de Nova York», in KOOLHAAS, Rem, *Nova York Delirante: Um manifesto retroactivo para Manhattan*, Trad. Denise Bottmann, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008, p. 18.

<sup>168</sup> *Idem.* p. 18.

<sup>169</sup> *Idem.* p. 18.

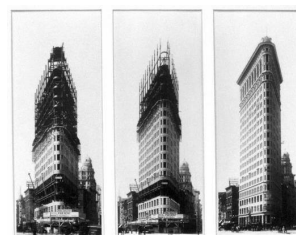
<sup>170</sup> *Idem.* p. 18.

ma urbano capitalista mostrando que a sua ideologia não expressada nos anos 20, através do arranha-céus, é a de que o *laissez-faire* tem em si potencialidade adequada para se auto-regular (...) além de ser instrumento e expressão do sistema, o arranha-céus, como imagem, tem a função de transformar Nova Iorque em *teatro de atrações*, impedindo que se percebam as leis do seu ordenamento produtivo.”<sup>171</sup>

Por sua vez, Koolhaas afasta-se de um “juízo global sobre a metrópole”<sup>172</sup>, evocando a “cultura de congestão”<sup>173</sup> como a função primordial de um *manhattismo*.

Mesmo quando se trata da questão sobre a arquitectura europeia, tanto Tafuri como Koolhaas partem do caso americano como elemento crítico face ao reformismo da compreensão das lógicas capitalistas. Para Tafuri o sentido deste investimento intelectual serve para gerar conhecimento crítico capaz de constituir uma clara oposição ao capitalismo, já Koolhaas “detêm-se extasiado no seu caos dinâmico”<sup>174</sup>, como nos diz Gorelik.

Pensamos ser esta a cisão, de certa maneira ideológica, que dita o percurso do arquitecto holandês nas décadas que se seguem, e, a sua postura muitas vezes contraditória sobre os valores da arquitectura mas, certamente que essa contradição, tal como em Le Corbusier, é o que torna as suas propostas (utópicas) como momentos incontornáveis para a reflexão sobre a contemporaneidade.



17. Construção Flatiron Building,  
Nova York, 1902.

171 GORELIK, Adrián, «Arquitectura e Capitalismo: Os usos de Nova York» Op. cit. p. 19.

172 *Idem.* p. 19.

173 *Idem.* p. 19.

174 *Idem.* p. 19.





## II. Heterotopia.

Atentemos brevemente, uma vez mais, em Coney Island, “um apêndice clitoriano na boca do porto natural de Nova York”<sup>175</sup>, uma pequena ilha que, como Koolhaas diz, “é a incubadora dos temas incipientes e da mitologia infante de Manhattan”<sup>176</sup>, um laboratório experimental das “estratégias e dos mecanismos que moldarão”<sup>177</sup> a cidade de que Coney Island é ainda o embrião<sup>178</sup>.

Resumidamente, esta ilha é onde se põe em prática toda a ficção social especulativa na viragem do séc. XIX para o séc. XX nos Estados Unidos, um lugar de excessos camuflados pelo afastamento, um lugar do fantástico como um falso mecanismo de máxima libertação.

Não nos interessa, de todo, dar continuidade à reflexão que Koolhaas faz sobre a relação entre Coney Island e a origem da Manhattan capitalista, o nosso tema tem que ver, neste ponto, com o carácter heterotópico desta ilha, apenas por analogia.

O nosso assunto visa a reflexão a partir das imagens, dos conteúdos e acções que preconizam a sua existência. Contudo, precisamos de definir o conceito de heterotopia desenvolvido por Michael Foucault no seu ensaio *De espaces autres*, em 1967, e publicado apenas em 1984.

Michael Foucault fala-nos da grande mudança do pensamento na passagem do séc. XIX para o séc. XX; se, no séc. XIX, o homem vivia uma grande obsessão pela história “com os seus temas de desenvolvimento e suspensão, de crise e de ciclo, temas do passado sempre acumulativo, grande sobrecarga de mortos, o congelamento ameaçador do mundo”<sup>179</sup>, no séc. XX, pelo contrário, vive-se uma “época da simultaneidade, [onde] estamos na época da justaposição, a época do perto e do longe, do lado-a-lado, do dispersivo”<sup>180</sup>. Foucault fala-nos essencialmente de uma “época do espaço”<sup>181</sup>.

Segundo o filósofo o momento que se vive é o momento “onde a nossa experiência do mundo é menos a longa vida que se desenvolve através do tempo, do que a da rede que liga pontos que se entrecruzam num nove-



18. Coney Island (depois do incêndio),  
Nova York, 1902.

175 KOOLHAAS, Rem, *Nova York Delirante: Um manifesto retroactivo para Manhattan*, Op. cit. p. 49.

176 *Idem*. p. 49.

177 *Idem*. p. 49.

178 FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*. p. 1. Este texto foi redigido a partir da conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

179 *Idem*. p. 1.

180 *Idem*. p. 1.

181 *Idem*. p. 1.

lo”<sup>182</sup>; no fundo, talvez pudéssemos dizer “que certos conflitos ideológicos que animam as actuais polémicas opõem os devotos descendentes do tempo aos precisos habitantes do espaço”<sup>183</sup>.

Foucault conclui a sua breve leitura inicial sobre a realidade, referindo que o Estruturalismo será provavelmente o esforço na procura de “estabelecer, entre elementos que poderiam ter sido ligados num eixo temporal, um conjunto de relações que os revela por justaposição, opostos, implicados um pelo outro”<sup>184</sup>, uma espécie de revelação que não nega o tempo, mas que procura relacionar o que chamamos de tempo e de história.

Repare-se que o conjunto de relações que Foucault enuncia trata de definir um espaço de ligação entre as coisas e os indivíduos, entre o tempo e os hábitos, trata-se, essencialmente, de definir o espaço como lugar heterogéneo, aberto à heterogeneidade das relações.

Foucault foca o seu estudo no espaço do *fora*, um espaço em que vivemos e “que nos conduz para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, nosso tempo e nossa história acontecem, um espaço que agarra e que nos ataca, [que] é também em si mesmo um espaço heterogéneo”<sup>185</sup>, por isso, recusa uma ideia de espaço como receptáculo: “não vivemos dentro de um vazio que pode ser colorido com diferentes graduações de luz, vivemos dentro de um conjunto de relações que definem lugares, que são irredutíveis uns aos outros e certamente não sobreponíveis”<sup>186</sup>.

Sobre esses lugares, refere que podíamos considerar o conjunto de relações que os definem, como seria, por exemplo, os lugares de transporte e deslocação, as ruas, os combóios, os autocarros, meios pelos quais se efectua um movimento mas que, por sua vez, são não-lugares que interligam lugares, e que são, também, (no caso dos combóios e autocarros) alguma coisa que passa e atravessa de forma autónoma aquilo que lhe é exterior. São ainda exemplos deste feixe de relações, os lugares temporários, como os cafés, as praias ou os cinemas. Mas, também, se poderia, da mesma forma, definir aqueles outros que “através da sua rede de relações, os lugares de repouso, fechados ou semi-fechados, (...) constituem a casa, o quarto, a cama”<sup>187</sup>. No fundo, a leitura de Foucault promove um entendimento dialéctico da realidade, a mesma dialéctica que Didi-Huberman

182 FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*. Op. cit. p. 1.

183 *Idem*. p. 1.

184 *Idem*. p. 1.

185 *Idem*. p. 3.

186 *Idem*. p. 3.

187 *Idem*. p. 3.

insiste sobre a imagem, como uma necessidade de superar o dilema do visível.

“Mas de todos estes lugares, eu estou interessado em alguns que tem a curiosa propriedade de estarem em relação com todos os outros lugares, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto de relações que designam, espelham ou reflectem. Estes espaços, que estão ligados com todos os outros e que entretanto contradizem todos os outros, são de dois tipos principais.”<sup>188</sup>

É precisamente neste momento que Foucault faz a diferença entre a utopia, que anteriormente abordamos, e a heterotopia.

Se a utopia é um lugar de *analogia* onde o *espaço real da sociedade* está implicado, de forma inversa ou aperfeiçoada, a sua essência é ser necessariamente um espaço irreal.

Mas há, certamente, como o filósofo descreve, “em toda a cultura, em toda a civilização, lugares reais, lugares efectivos”<sup>189</sup>, que se constituem plenamente na realidade, como “espécies de utopias efectivamente realizadas”<sup>190</sup>, onde esses *lugares reais e efectivos*, que se encontram no interior da cultura, “simultaneamente representados, contestados e invertidos”<sup>191</sup>, são um tipo de lugares que existem fora de todos os outros, ainda que possam ser localizáveis: “uma vez que estes lugares são completamente diferentes de todos os outros lugares que eles reflectem e dos quais eles falam, eu os chamarei de heterotopias, por oposição às utopias”<sup>192</sup>.

Foucault organiza o conceito de heterotopia em seis princípios fundamentais, numa tentativa de desmontar o seu significado.

Em resumo, podemos dizer que o primeiro princípio define que, dadas as diferentes culturas existentes no mundo, as heterotopias efectivam-se de diferentes formas em cada uma delas e, por isso, podem ser divididas em dois tipos, dada a sua universalidade.

Por um lado, as *heterotopias de crise*, que tem que ver com as sociedades primitivas e que, nos dias de hoje, tendem a desaparecer:

“Há lugares privilegiados ou sagrados ou interditos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade, e ao meio humano em que vivem, em estado de crise. Os adolescentes, as mulheres

<sup>188</sup> FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*. Op. cit. p. 3.

<sup>189</sup> *Idem*. p. 3.

<sup>190</sup> *Idem*. p. 3.

<sup>191</sup> *Idem*. p. 3.

<sup>192</sup> *Idem*. p. 3.



19. Sanatório de Paimio (vista exterior), Alvar Aalto, 1933.

20. Sanatório de Paimio (quarto duplo), Alvar Aalto, 1933.

menstruadas, as mulheres em parto, os velhos”<sup>193</sup>



21. *Voando sobre um ninho de cucos*,  
Milos Forman, 1975.

22. *Portal do cemitério da Serra da Estrela*,  
Fotografia de Mário Novais, n.d.

23. *Bwana Devil*, Paramount Theater,  
Hollywood, J. R. Eyerman, 1952.



24. *La Grande Galerie du Louvre*,  
Hubert Robert, 1796.  
(óleo sobre tela, 112 x 143 cm)

No entanto, existem ainda lugares onde se evidenciam estas características, ou onde, pelo menos, o seu sentido está ainda representado, como é o caso dos colégios em regime de internato, ou o serviço militar. Estes espaços tendem a ser substituídos por outro tipo de heterotopias que Foucault define, mais propriamente, as *heterotopias de desvio*. Por estas podemos considerar aqueles lugares que acolhem indivíduos deslocados do padrão considerado *normal* da sociedade, onde podemos incluir as prisões, os lares de terceira idade ou os hospitais psiquiátricos.

No segundo princípio, Foucault refere a capacidade das sociedades conseguirem fazer coexistir estes lugares ao longo do tempo e de diferentes formas. O exemplo escolhido por Foucault é o cemitério que, dada a forte transformação da sociedade em relação à religião, se deslocou do centro das cidades para a periferia.

O terceiro princípio seria a capacidade de justaposição, num mesmo lugar real, de diferentes espaços incompatíveis, como são, por exemplo, o teatro, o cinema e o jardim.

Como quarto princípio associa-se um outro conceito, integrado pelo tempo, a heterocronia, que considera os cortes temporais subjacentes a estes lugares. Poderíamos incluir aqui, uma vez mais, o cemitério, mas existem outros lugares como os museus ou as bibliotecas, precisamente por serem depósitos ou arquivos de diferentes tempos, suspensos num mesmo lugar.

O penúltimo princípio refere-se à capacidade dupla destes lugares se abrirem e fecharem, permitindo o isolamento, mas mostrando-se disponíveis a todos os indivíduos, como é o caso do motel norte americano, um lugar que se esconde da exposição social mas em que se permite a transgressão, como, por exemplo, o adultério, tal como Foucault enuncia. Por último, o sexto princípio tem que ver com a função das heterotopias. Se, numa primeira instância, elas criam um espaço de ilusão, revelador do espaço real, em que se evidencia ainda mais o seu sentido ilusório, como poderá ter sido o papel dos bordéis, numa segunda instância, simulam um outro espaço real, como no caso das antigas colónias em que se impõe a cultura de um outro lugar a um novo, de forma tão minuciosa que chega a haver dúvidas sobre esse mesmo lugar de semelhança.

<sup>193</sup> FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*, *Op. cit.* p. 4.

Contudo, Foucault termina o seu ensaio referindo que o navio é a heterotopia máxima existente, ao dizer:

“se pensarem que no fim de contas o barco é um bocado de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si próprio e que ao mesmo tempo é deleitado ao infinito do mar, e que de porto em porto, de margem em margem, de bordel em bordel, vai até às colónias procurar o que elas guardam de mais precioso nos seus jardins, compreendem porque é que o barco foi para a nossa civilização, desde o séc. XVI até aos nossos dias, não apenas, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento económico (...) mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barco, os sonhos esgotam-se, a espionagem substitui a aventura e a policia os corsários.”<sup>194</sup>

Perante estas palavras, não será também a cidade uma grande heterotopia, onde o conjunto de justaposições se exalta com máxima preponderância? Não será precisamente a cidade também esse navio, em que o seu mar é o tempo, que despoleta no homem o maior sentido de desejo, duplamente colectivo e individual? Não sabemos responder a estas questões de forma directa, dada a ambiguidade e a amplitude do tema, mas podemos certamente, uma vez mais, reflectir sobre esse desejo do homem tendo em conta, agora, a noção de heterotopia.

Talvez seja tentador para falar sobre a cidade como uma heterotopia e recorrer a Fritz Lang e à divisão clara daqueles dois mundos evocados em *Metrópolis*, desde os jardins de Joh Fredersen, onde o seu filho Freder corre atrás das mulheres que deseja, até ao submundo dos operários reprimidos e resignados a uma avassaladora imposição; aqui, torna-se claro o carácter de uma heterotopia de controlo e resistência. Decidimos, então, pela evidência desse facto, recorrer a uma outra cidade, uma que poderia ser tão real, tão próxima da cidade contemporânea que, do nosso ponto de vista, acaba por revelar de maneira ainda mais evidente o seu carácter heterotópico, dentro da circunstância do desejo que enunciamos nas duas questões anteriormente colocadas.

No sentido de aproximarmos a nossa prática ao discurso que desenvolvemos sobre a imagem no capítulo anterior, escolhemos a cidade de Jacques Tati em *Play Time*, (Fig. 19), para reflectir sobre este assunto a partir de Paris e Manhattan.



25. *Eyes wide shut*, Stanley Kubrick, 1999.



26. *Metrópolis* (Freder corre atrás de ninfa), Fritz Lang, 1927.

27. *Metrópolis* (Operários), Fritz Lang, 1927.

<sup>194</sup> FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*. Op. cit. p. 7.

A subtileza dessas imagens são por vezes tão constrangedoras que nos olham efectivamente, não através do choque ou da provocação social que lhes é latente, mas pela ironia, gerada na dupla distância dos seus conteúdos, olhando-nos de forma tão forte quanto a crítica que produzem.

*Play Time* é um filme de Jacques Tati (1967), onde se conta uma história passada em Paris, na segunda metade do séc. XX, e se estabelece uma subtil crítica ao espaço da cidade, rendido a um *estilo internacional* que caracterizou um período do movimento moderno. Ao longo de todo o filme existe um fio condutor que relaciona cada uma das partes que o compõem, através de duas personagens principais. A primeira é Bárbara, uma jovem norte americana de visita à cidade com um grupo de turistas do qual faz parte, a segunda personagem é Monsieur Hulot (Jacques Tati), um homem francês perdido na modernidade da cidade. Os cenários não correspondem à realidade, pois Tati procura recriar a cidade de Paris rendida às grandes ideologias modernas, numa mistura com a imagem de Manhattan, que caracterizamos no texto anterior; daí que esteja presente um contraste, enfatizado pela dicotomia entre determinadas características da Paris autêntica, como a Torre Eiffel e o comércio de rua, e, os novos edifícios em aço com grandes planos de vidro à semelhança dos edifícios de Mies Van der Rohe.

A estrutura do filme divide-se em seis sequências fundamentais. À medida que descrevemos cada uma das sequências, estabeleceremos a devida relação com o assunto da cidade como heterotopia.

A primeira sequência acontece no aeroporto. Mas este aeroporto não parece ser um aeroporto comum, a sala de espera das chegadas é ao mesmo tempo hospital, quartos de banho, arrumos de limpeza. Os compartimentos à direita e a zona de cadeiras à esquerda definem um percurso central, e, ao fundo, a pista de aterragem. Num jogo rítmico cinematográfico, Tati faz surgir um conjunto de personagens simbólicas: uma mulher obcecada pelo marido e pela aparência deste, face à entrada em cena de um militar de alta patente; uma enfermeira que carrega um bebé; um funcionário de limpeza que mais parece um inspector do lixo; entre outros, um padre.

Nesta sala de espera confluem muitos outros espaços, não só pelo programa que se desmultiplica ao longo da sequência mas, também, por cada um dos indivíduos devidamente caracterizados para o efeito. Julgamos que Tati não tenha escolhido o aeroporto por um mero acaso, não fosse



esse dispositivo da cidade um dos espaços mais multifacetados que existem.

Podíamos ainda falar deste *interface*, que é o aeroporto, e do seu sentido heterotópico, caracterizado pelas partidas e chegadas constantes, pelo mundo de símbolos que caracteriza a cidade de Paris de Jacques Tati: um espaço de justaposições amplamente heterogêneo. Mas o aeroporto é ao mesmo tempo um limiar, tal como a *soleira* da porta em Agamben<sup>195</sup>, um espaço neutro dentro da própria cidade, onde confluem partes dos lugares de cada indivíduo.

A segunda sequência passa-se num edifício de escritórios, e a primeira cena dentro do edifício constrói-se com humor crítico contra a mecanização, uma cena que se estende no tempo através do espaço personificado por um extenso corredor, em que o ritmo, uma vez mais, está presente, pelo som dos paços do comissário por quem Monsieur Hulot aguarda, enquanto o porteiro fuma um cigarro nesse espaçamento de tempo devidamente controlado. Toda esta extensão temporal se vê suspensa, para que se abra uma porta em vidro, justamente ao lado do porteiro onde Hulot aguarda; depois da porta está a sala de espera, revelada desde o início pela fina transparência do vidro que a limita, lugar de transição para outro lugar, um não-lugar em que a experiência que constitui é a do próprio tempo.

Esta sala de *espera* é agora um espaço dentro de outro espaço, o lugar de transição entre a entrada e o escritório, propriamente dito, uma intermitência temporal e espacial de deslocação.

Enquanto espera que o chamem, Hulot vai, pacientemente, percorrendo a sala, perturbado pela transparência dos grandes planos de vidro que confundem o interior com o exterior. Um novo personagem dá entrada nesta sala de espera, um americano, com uma atitude de algum modo à imagem do *buiseness man*, expressa pela sequência compulsiva de tiques que faz para simplesmente assinar um papel.

O tempo passa, o comissária volta à sala, mas para chamar o americano. Hulot continua a sua espera naquele lugar de transição até que é finalmente chamado. Ironicamente, volta a sair pela mesma porta por onde entrou, para de seguida simplesmente contornar a zona do porteiro e ter acesso a uma grande sala de escritórios.

Esta nova sala define-se por vários compartimentos que constituem uma

<sup>195</sup> AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*. Op. cit. p. 54.



malha ortogonal de estreitos corredores. Para onde quer que olhe, Hulot parece não identificar diferenças, tenta seguir o comissário a fim de resolver o que ali foi tratar, mas a falta de referências espaciais rapidamente o confundem, e vê-se perdido dentro de tal organização.

Enquanto deambula pelo edifício, avista de novo o comissário para o voltar a perder logo de seguida, um jogo de aparecimento e desaparecimento. Mas há um momento em que ele o avista novamente, desta vez, pelo reflexo. O edifício ao lado é também definido por um grande plano de vidro, e o efeito produzido pelo espelho faz Hulot acreditar que, afinal, o comissário está no outro edifício, quando na verdade estava precisamente ao seu lado.

Hulot parece ser um indivíduo em crise no seio deste espaço moderno parecendo que nunca consegue tomar a decisão certa para o seu fim.

Um vez no outro edifício dá-se início à terceira sequência: a exposição, neste espaço que Hulot pensa ser onde se encontra o comissário, é na verdade uma grande feira de mobiliário e electrodomésticos, ordenado segundo o sistema de malha ortogonal.

Nesta sequência Bárbara e Hulot cruzam-se, iniciando assim o constante jogo de encontros e desencontros que se desenrolam com a narrativa.

Pensamos que a aproximação e o afastamento constante entre os dois personagens represente, de alguma maneira, o espaço heterogéneo da cidade.

Mas esta grande sala de exposições é também uma heterotopia, cada *stand* de vendas tenta criar o ambiente adequado a cada uma das funções dos seus produtos. À medida que Hulot percorre a exposição, lado a lado, micro lugares se caracterizam, à semelhança do quinto princípio definido por Foucault.

Tati consegue recriar um outro lugar expositivo na sequência seguinte, a do apartamento, quando Hulot encontra na rua um amigo que o convida para sua casa, para que possa admirar o seu novo apartamento ultra moderno. Reticente, Hulot aceita. O apartamento, ao nível do rés do chão, não é mais do que uma grande montra, que expõe a vida daquela família. Todos os outros apartamentos, ainda que em diferentes momentos, reflectem precisamente os mesmos hábitos. É a personificação da delirante normalidade do progresso em que Hulot não se consegue integrar.

Depois desta visita, já na rua, Hulot reencontra o comissário dos escritórios por quem procurou todo o dia, pois ele vive justamente nestes apar-

tamentos mostra. Acompanha-o enquanto este passeia o cão, até que se cruza com um outro conhecido que esteve com ele no exército e que o leva até à inauguração de um restaurante.

Inicia-se aqui a quinta sequência. Trata-se, agora, de um restaurante que, minutos antes da inauguração, ainda não tem a sua obra totalmente terminada; os clientes vem chegando, ao mesmo tempo que os operários de construção continuam em pleno serviço. Uma mistura de classes, uma mistura de funções, entre obra e produto acabado, um verdadeiro *work in progress* reflecte a agitação da cultura modernista. A deslocação temporal no restaurante, isto é, a consequente alteração de hábitos patente no uso, vai-se alterando à medida que o restaurante enche e, neste processo, altera-se o espaço, alteram-se os indivíduos, alteram-se os valores.

Nesta volatilidade, que atravessa o restaurante, ele torna-se lugar de refeição e acto social, espaço em obra, em mutação gradual, mas constante. Hulot reencontra Bárbara mais uma vez; os símbolos personificados contrastam-se na sua plenitude, desde as senhoras *snoobs* aos cavalheiros americanos de imensa presunção, aos empregados, e até ao próprio arquitecto da obra sem fim à vista. São lugares dentro de lugares, em constante justaposição, em contradição, preconizados pelas diferenças de cada um. Não serão estes *não-lugares* do excesso a evocação máxima de uma heterotopia de desvio social e de uma burguesia em crise? Não será a aparência a esconder a verdade dos indivíduos que habitam esses *não-lugares*? Talvez seja uma aparência vazia de conteúdo, onde os valores se equivocam numa eloquência frágil de significado e de sentido. Repare-se que não se trata aqui de uma postura conservadora perante a diversão ou determinado estado de lazer ou de desejo, trata-se tão só da desconstrução dessa necessidade de afirmação social através da imagem, de uma imagem que é uma mentira e uma encenação.

Tati consegue captar precisamente essa volatilidade do *status social* burguês, esse desejo do ideal americano, onde a sociedade europeia se deixaria entreter, transformando as suas próprias ambições.

Por fim, a última sequência: uma rotunda, que mais parece um carrossel urbano; já de manhã, inicia-se um novo dia sem que o anterior se encerre efectivamente; Hulot e Bárbara desencontram-se pela última vez.

Talvez possamos voltar rapidamente a Coney Island e ao seu carácter heterocrónico, um lugar que reúne todos os outros mas que é necessariamente efémero. *Play Time* caracteriza amplamente o *navio* cultural de

uma Paris embriagada num *american dream* subjacente a um tipo de vida delirante pelo excesso.

Para terminar, voltamos a Foucault para dizer o que ainda não foi dito sobre o seu ensaio, mais propriamente sobre o espaço misto de utopia e heterotopia.

A cidade seria um espaço real em que se vive mas também, talvez, o reflexo do espelho em que nos olhamos, mas no qual não habitamos fisicamente. Pensar a cidade é pensar nesse estado evolutivo do olhar que contrapõe, tal como o espelho, um reflexo da sociedade que é real e virtual ao mesmo tempo.

Recordemos a intervenção de Souto Moura em Veneza, (Fig. 15): um espelho constrói e reflecte, duplamente, um lugar da utopia e da heterotopia misturadas.



28. *Two way mirror* (Hedge Projects),  
Dan Graham, 2004.

“O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho eu vejo-me a mim mesmo, lá onde eu não estou, num espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade a mim mesmo, que me torna capaz de me ver a mim mesmo, lá, onde eu estou ausente – tal é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe realmente, e onde ele tem sobre o espaço que eu ocupo uma espécie de efeito contrário; é a partir do espelho que me torno ausente do lugar onde eu estou, uma vez que me vejo a mim mesmo, lá. A partir desta visão que é dirigida a mim, do fundo deste espaço virtual, que é o outro lado do vidro, eu, volto em direcção a mim mesmo onde (re)começo a olhar para mim mesmo, e a reconstituir a mim mesmo, lá onde eu estou; o espelho funciona como uma heterotopia neste sentido: ele torna este lugar que ocupo, no momento em que olho para mim mesmo no vidro, ao mesmo tempo real, ligado com tudo que o rodeia e completamente irreal, uma vez que para ser percebido é preciso passar através desse ponto virtual que está lá.”<sup>196</sup>

Acreditamos que se possa encontrar nestas palavras de Foucault, a devida relação com a intervenção de Ângelo de Sousa no interior do pavilhão de Portugal em Veneza. Se olharmos a Fig. 20, não veremos uma dialéctica entre *o que nos olha naquilo que vemos*, como expressão daquele *cá fora* que José Gil nos fala? Certamente que a dupla distância, declaradamente

<sup>196</sup> FOUCAULT, Michael, *De outros espaços*. Op. cit. p. 3-4.

explícita neste registo de Ângelo de Sousa, consegue, despida de qualquer artifício, uma síntese e uma clareza (lembremo-nos da rejeição de uma acção de *embelezamento* em Lacaton & Vassal na praça de Lyon Aucoc) capazes de incitar em quem a olha a intensa ambivalência dessa dupla distância do acto de olhar e ser olhado.

Tentámos, ao longo destas páginas, desenvolver uma reflexão sobre a cidade, sobre o indivíduo que a constitui, procurando, como quem faz um esboço, o sentido operativo da dialéctica presente no acto de ver e ser olhado. De Godard a Tati, de Le Corbusier a Koolhaas, do apurado sentido crítico de Tafuri à sensibilidade de Foucault, o que fica, são as imagens verdadeiramente críticas das suas ideias, e a sua capacidade extrema de transformação e desejo.



### III. Signo, símbolo e ícone: adorar o cliché.

É natural que a arquitectura seja reflexo do seu tempo, dos indivíduos e dos pensamentos da sua própria época. Mas seria totalmente falso dizer que arquitectura se resume a esse reflexo, pois, nesse caso, estaríamos a colocar de parte todos os pensamentos que procuraram, como demonstrámos anteriormente, renunciar precisamente ao tempo em que vivem, colocando-se como mecanismos críticos do presente. Não nos referimos a uma política de negação, nada disso, falamos antes de pôr em causa a realidade, as evidências que nos aprisionam o olhar, os sistemas controladores que nos rodeiam.

Se nos dias de hoje assistimos a uma desenfreada proliferação da imagem, podemos com certeza dizer que a arquitectura, da mesma maneira, se rendeu a esse fétiche da comunicação, e que, de alguma forma, ela perdeu o seu teor crítico de revisão do presente, para seguir uma corrente totalmente dependente da mais valia económica que gera o seu processo acrítico e mercantil. A arquitectura vê certamente os seus valores alterados neste processo, daí que, entendemos como urgente a interpretação deste estado de coisas.

Falamos de comunicação, não por acaso, dado vivermos hoje um desenvolvimento que nos é difícil apreender, em que nos é difícil filtrar e identificar os seus significados. Tudo hoje é, em aparência, verdade, assim como, tudo hoje parece ser mentira. Este contra-senso, por mais sem sentido que seja, é aquilo que dita a lógica da sociedade de consumo e que reflecte na sua génese, com a proliferação da opinião, sem reflexão, a sua natural perda de valor.

Conectamo-nos a um servidor de *internet* e aparentemente o mundo é nosso, viciamo-nos nesse ninho de imagens das quais não resultam, senão as suas evidências e efeitos. Tudo existe nesse espaço virtual, tudo se aprisiona nele, e numa embriagada sensação de liberdade, sufocante, dada a sua falta de consciência social, todas as matérias estão presentes nas mais variadas formas.

Nunca foi tão urgente apurar, agudizar, densificar o sentido crítico dos indivíduos. A actual era da informação e comunicação expõe todos os indivíduos à livre opinião. Repare-se que não se põe aqui em causa, com estas palavras, a liberdade dos indivíduos, pois essa é, talvez, a premissa essencial da sua existência: porque desejamos que a liberdade seja o ex-



29 & 30. *They Live*,  
John Carpenter, 1988.



31. *Cabeça mecânica*,  
Raoul Hausmann, 1919-20.  
(madeira, couro e alumínio)

poente máximo da relação fundamental entre o ser individual e o colectivo.

Pois bem, se a liberdade está na íntima relação entre estes dois estados, ela será, com certeza, uma mediação de valores que harmonize esses dois planos, equilibrando-os de maneira a coexistirem enquanto sociedade.

A questão que queremos enunciar é precisamente quando se ultrapassa esta condição de mediação, que do nosso ponto de vista, desvirtua o sentido pleno da liberdade.

A cultura da comunicação, que fixou os seus pilares na segunda metade do passado século e que atinge o seu apogeu máximo (e decadência) no início do presente século, é precisamente a afirmação desenfreada dessa sobreposição de valores da liberdade entre o ser individual e colectivo.

É neste confuso estado das coisas que se revela um novo modo da arquitectura, que aqui nos interessa identificar, mais propriamente, o de uma arquitectura inexistente, ou existente apenas em imagens. Uma arquitectura que vai de encontro aos desejos proliferados pela cultura da comunicação, onde se dissipam os valores dos indivíduos e das sociedades, numa rede de imagens acríticas que direccionam esse mesmo desejo, individual e colectivo, no derradeiro sentido do consumo.

Não se trata mais, em grande parte da produção arquitectónica - naturalmente que não em toda -, de fazer uma arquitectura que pense a realidade, mas antes uma arquitectura que venda um estilo de vida, baseado em tendências e modas, num *show-off* cénico e necessariamente irreal.

Para falarmos sobre esta nova realidade arquitectónica talvez seja necessário desenvolvermos aqui breves considerações sobre o papel da semiótica neste processo, e, por sua vez, definir as noções de signo, símbolo e ícone, de acordo com o interesse do nosso argumento.

Por semiótica podemos entender a ciência geral dos signos e da semiose, onde se estudam os fenómenos culturais de um ponto de vista do signo. Ora, por signo, podemos entender “a possibilidade de referência de um objecto ou acontecimento presente”<sup>197</sup> ou, por sua vez, “um objecto ou acontecimento não-presente, cuja presença ou não-presença seja indiferente”<sup>198</sup>. Considera-se então que “neste sentido, a possibilidade do uso do signo, ou semiose, é a característica fundamental do comportamento humano, porque permite a utilização do passado (o que não está mais presente) para a previsão e planeamento do futuro (o que ainda não está

<sup>197</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 894.

<sup>198</sup> *Idem*. p. 894.



presente)”<sup>199</sup>.

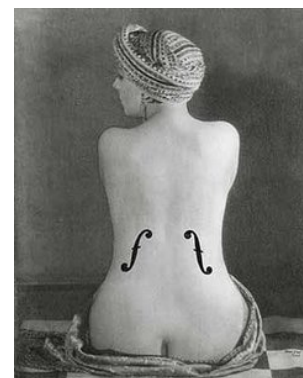
Desta forma, podemos afirmar que o homem é necessariamente “um animal simbólico”<sup>200</sup>, logo que “nesse seu carácter se radique a possibilidade de descoberta e de uso, das técnicas em que consiste propriamente a sua razão.”<sup>201</sup>.

Mas é na filosofia contemporânea do início do séc. XX que encontramos a reflexão mais próxima do signo, tal como hoje o entendemos, pelo menos aquela que se explicita como fundamento de uma cultura da comunicação, e que marca esse mesmo século, onde se utiliza o signo como ferramenta basilar da informação.

Charles Peirce, filósofo, cientista e matemático norte americano, percebe a importância da relação do conceito de signo com a lógica matemática. Apesar de não haver uma profunda alteração do sentido clássico do termo, Peirce acrescenta algumas considerações, mais propriamente quanto à sua questão programática, em que se pode considerar a relação entre o signo e o intérprete.

Deste ponto de vista “o objecto da semiótica, que é a teoria dos signos, não é mais o próprio signo, mas a semiose”<sup>202</sup>, isto é, “o uso dos signos ou o comportamento semiótico”<sup>203</sup>.

Se a ideia tradicional de signo seria “algo que, uma vez conhecendo, conhecemos outra coisa”<sup>204</sup>, Peirce acrescenta que “signo é um objecto que, por um lado, está em relação com o seu objecto e que, por outro, está em relação com um intérprete, de tal modo que produz entre o intérprete e o objecto uma relação correspondente à sua própria relação com o objecto”<sup>205</sup>. Evidencia-se assim uma relação triangular entre signo, objecto e intérprete. Considerado a partir de si mesmo, o signo pode ser uma aparência, isto é, “objectos ou acontecimentos individuais”<sup>206</sup>. Uma vez considerado a partir da relação enquanto objecto representado, o signo seria um ícone, um índice do objecto representado, ou ainda “um símbolo, que é um signo convencional”<sup>207</sup>. Por último, do ponto de vista da relação que estabelece com quem o interpreta, poderia ser um “enunciado ou um tema, isto é, um termo, uma proposição ou um raciocínio”<sup>208</sup>.



32. *Le Violon d'Ingres*,  
Man Ray, 1924.



33. *Roda de Bicicleta*,  
Marcel Duchamp, 1913.

199 ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 894.

200 *Idem*. p. 894.

201 *Idem*. p. 894.

202 *Idem*. p. 895.

203 *Idem*. p. 895.

204 *Idem*. p. 895.

205 *Idem*. p. 895.

206 *Idem*. p. 895.

207 *Idem*. p. 895.

208 *Idem*. p. 895.

Mais tarde Peirce (re)expõe esta classificação, talvez a mais considerada, a partir de outra terminologia, onde define em primeiro lugar o *tipo* como “a forma definidamente significante, que não é uma coisa única ou um evento único, que não existe por si mesma, mas é determinada por coisas que existem”<sup>209</sup>, em segundo lugar, a *ocorrência* como “o evento singular que ocorre uma única vez, assim como uma palavra que se encontra numa única linha de uma única página de uma única cópia de um livro”<sup>210</sup> e, por último, o *tom* como “o carácter significante, indefinidamente significante, como o tom de voz”<sup>211</sup>.

Mas atentemos muito brevemente ao símbolo, que Peirce resume como “uma espécie particular do signo”<sup>212</sup>, ao dizer que “um signo pode ser interpretado em consequência de um hábito ou de uma disposição natural”<sup>213</sup>; logo, poderíamos entender o símbolo como reflexo do próprio signo e, por sua vez, do próprio intérprete.

Em *The Meaning of Meaning* (1923), Charles Ogden e Ivon Richards, distinguem o uso simbólico do uso emotivo do signo, pois entendem que do ponto de vista simbólico a sua referência é o objecto, e que do ponto de vista emotivo se expressa determinada atitude e sentimento.

“Na função simbólica incluem-se tanto a simbolização da referência, quanto a comunicação dela ao ouvinte, vale dizer, a produção de referência semelhante no ouvinte. Na função emotiva incluem-se tanto a expressão de emoções, atitudes, disposições, intenções, etc, do falante, quanto a comunicação dessas emoções, etc, que é a sua evocação no ouvinte.”<sup>214</sup>

Se pensarmos na estética surrealista, talvez seja onde melhor encontramos, de forma mais crítica, a utilização do signo na sua forma simbólica/emotiva, por meio da relação da imagem e da palavra.

Se observarmos a obra de René Magritte, mais precisamente *Ceci n'est pas une pipe*, (Fig. 21), podemos dizer que é evidente a relação entre significado e significante, entre imagem e palavra, entre negação do significado e exposição do significante. Um jogo necessariamente crítico do olhar mas também da imagem que nele se implica, a imagem de um cachimbo

<sup>209</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*. Op. cit. p. 896.

<sup>210</sup> *Idem*. p. 896.

<sup>211</sup> *Idem*. p. 896.

<sup>212</sup> *Idem*. p. 901.

<sup>213</sup> *Idem*. p. 901.

<sup>214</sup> OGDEN, Charles; RICHARDS, Ivon, *The Meaning of Meaning*, p. 49. Cit. in. ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*, p. 896.

e, precisamente por baixo, o enunciado escrito, *isto não é um cachimbo*.

Acreditamos que esta imagem seja capaz de pôr em causa os pilares em que mais tarde se revelaria a publicidade. Esse jogo crítico de palavras e imagem viria mais tarde a ser usado como um ardiloso mecanismo de promoção do consumo, ao serviço da produção mercantil.

Existe, portanto, uma forte proximidade entre a linguística moderna e os movimentos de vanguarda. Tal como afirma Tafuri: “a disponibilidade do signo e a sua manipulabilidade são o fundamento tanto da semiótica e da análise do comportamento, como da passagem da arte de vanguarda à intervenção directa no mundo da produção e da publicidade”<sup>215</sup>.

Em Magritte é, exactamente, na antagónica relação do signo com o objecto que está a contrariedade entre símbolo e significado, expresso na palavra que duplamente os renega. Por sua vez, a publicidade recorreria a uma promoção, não da dúvida (que põe em causa o que vemos e o que pensamos), mas da objectivação da imagem que mostra o óbvio (onde não se põe em causa o que se olha). É precisamente este controlo do olhar que reduz de forma tão ampla a capacidade crítica do indivíduo, um adormecimento gerado pelo excesso de evidências.

Este exemplo, que acabamos de expor, transporta-nos para a arquitectura dos nossos dias de forma reveladora. Quase que poderíamos dizer que vivemos um estado de arquitectura publicitária, onde a palavra não tem senão o lugar de fortalecer a falsidade das imagens que hoje se produzem. O que poderíamos chamar arquitectura de concurso, é um meio submisso a uma competição selvagem. É precisamente nesta teia que se resignam hoje os valores arquitectónicos, uma teia em que se prendem esses mesmos valores, resumindo a arquitectura a imagens que revelam total dependência da sua composição gráfica, por fim reduzida a superfícies de equilíbrio pictórico. Não se trata de expor a partir da imagem os conteúdos da arquitectura, mas de a aprisionar a um desejo gráfico capaz de convencer o olhar e de produzir o simples reconhecimento.

Acreditamos que, de alguma forma, a arquitectura se enquadrou nesse sistema de adormecimento (e de aborrecimento), rendida ao mercado, e aos valores impostos por este. E foi na imagem que encontrou a sua maior ferramenta, mas não na imagem crítica, nem na imagem dialéctica, mas na imagem encerrada em si própria, a imagem que quer vender: *a ima-*

<sup>215</sup> TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Op. cit. p. 106.

*gem-fétiche*.<sup>216</sup>

A crítica de arquitectura escondeu-se atrás dessa subtil superfície da imagem, imaculada em perfeição, que, no fundo, abandona totalmente um caminho de vanguarda para se entrosar nessa mistura de valores, mediada por uma *pseudo* abordagem semiológica:

“Através da semiologia, a arquitectura vai em busca do seu significado, com o angustiante pressentimento de ter perdido todo e qualquer significado. De onde resulta claramente uma ulterior contradição: uma arquitectura que tenha aceite a redução dos seus próprios elementos a signo puro e a construção da sua estrutura como conjunto de relações tautológicas, que remetem para si mesmas num máximo de «entropia negativa» - segundo a linguagem da teoria da informação - não pode dedicar-se a reconstruir significados «outros» através de técnicas de análise que partem precisamente da aplicação de teorias neopositivistas”<sup>217</sup>

Se pensarmos nas grandes divergências entre o populismo gráfico de uma arquitectura dependente de imagens de perfeição e as propostas utópicas que enunciamos anteriormente, geradoras de imagens críticas, rapidamente percebemos que o virtuosismo estético não procura pensar a realidade ou dar forma às ideias, procura simplesmente ser um *belo* do agora, um *belo* do presente, um provocador de desejos imediatamente satisfeitos. Talvez seja totalmente despropositado evocar o sentido de belo neste contexto, mas fazemo-lo precisamente para que se evidencie essa dicotomia, para que se olhe esse contraste.

Certamente não falamos de belo, pois o belo é na sua essência intemporal, resiste a qualquer contexto, não depende do gosto, jamais será uma moda. Falamos de ideias graficamente apelativas para os olhares menos interessados nestas problemáticas. Falamos, no nosso ponto de vista, de egos que se sobrepõem aos valores arquitectónicos, aos valores sociais, à liberdade como mediação entre individual e colectivo. Falamos de projecções fétichistas e neutras quanto aos desafios que constituem as contradições da realidade.

Essas projecções são imagens que não estabelecem uma crítica, procuram precisamente ser tão reais ao ponto de não suscitarem dúvidas, querem apenas mostrar um espaço ideal, que em nada é utópico, em nada é crí-



34. *David*,  
Miguel Ângelo, 1504.

<sup>216</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imagens apesar de tudo*, IMAGO, KKYM, Lisboa, 2012, p. 73-117. Sobre a noção de *imagem-fétiche* consultar o capítulo *Imagem-Facto ou Imagem-Fétiche*, em que o autor desenvolve este conceito.

<sup>217</sup> TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Op. cit. p. 109.

tico, mas que apenas conseguem obter uma consoladora encenação da realidade.

Não por acaso, esta arquitectura, ou pensamento arquitectónico, resulta precisamente da necessidade de vender ideias, de constituir pseudo-sensações em quem as olha, baseadas na ilusão e no fácil reconhecimento. Trata-se de construir desejos para quem olha, desejos baseados na construção global de uma cultura de excessos e de satisfação. Trata-se efectivamente de *adorar o cliché*, retirando todo o teor crítico da imagem, resignando-se assim à *imagem fétiche*.

Mas podemos falar ainda da íntima relação entre o carácter simbólico de uma arquitectura da imagem e a ideia de um edifício-ícone.

A íntima relação de que falamos evidencia-se na falsidade das suas proposições enquanto imagem. Falamos do projecto que antecede a obra, onde se promete ao olhar, lugares de perfeição, lugares carregados de ‘romantismo’, e onde rapidamente se identifica a não-presença do real. Uma vez construídos esses projectos, uma vez presentes no real, eles denunciam a sua incapacidade de corresponder aos desejos sugeridos pelas *imagem-fétiche* que serviram para os vender.

Sobre este último tema, recorreremos a um artigo da revista *Punkto*, intitulado *O último véu antes do terrível*, onde se explica claramente este contraste da *imagem fétiche* face ao facto real:

“As imagens, companheiras fiéis da nossa distração, parecem-nos afirmar sempre lá de cima: nós estamos aqui, nós somos o único que existe, nós agora somos o real absoluto. E somos belas. Mas por detrás desse brilho, com o qual elas não desejam mais que cobrir toda a face do mundo, está ainda o real. E o real aparece, por vezes, é certo, também na forma de imagem. Contudo, a imagem verdadeira não é aquela que cobre o real, mas a que procura, ainda, des-cobrir esse manto engenhoso e cínico com que os discursos e o marketing encheram até à exaustão o ar irrespirável da nossa atmosfera. Quanto mais avança a colonização avançada do capitalismo pelo território fértil das imagens, mais emaranhados estamos na sua pretensa totalidade; mais encantados e neutralizados estamos pelo seu canto. Por isso, a imagem que dá a ver o real, que mostra na sua nudez as suas contradições, que dissipa o véu da estética e que não cede ao (en)canto das sereias do marketing ideológico, é a imagem que devemos arrancar do espectáculo e guardar para nós como instrumento de trabalho, porque ela é, ainda, a única capaz de nos dar essa última réstia de esperança com que podemos

ambicionar libertar o nosso quotidiano do seu jugo.<sup>218</sup>

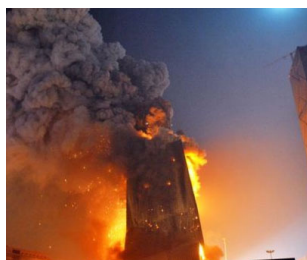
O artigo que acabamos de citar, vem acompanhado de duas imagens do CCTV, projectado pelo OMA, (Fig. 22), mas quando as vemos elas são uma só, sobrepostas. O modo como estas duas imagens são apresentadas enunciam o sentido comparativo entre ficção e real. Em cima, a imagem do mediático edifício de Rem Koolhaas, e, em baixo, a imagem tridimensional que o promoveu antes de ser construído.

A díspar diferença entre o mundo real de uma Pequim com fortes problemas ambientais e aquela encenação perfeita de um céu azul encantador, não são mais do que o conteúdo de duas imagens expostas como uma só. No fundo *o que nos olha* é mais do que o contraste entre elas, é sobretudo o total desfasamento das suas origens e a anulação de uma memória iludida. Um jogo de distanciamento e aproximação de dois níveis, reticentes, dada a ambiguidade e a contradição que, juntas, revelam.

Em suma, eis que surge de maneira evidente a necessidade de dedicação dos arquitectos sobre a construção imagética, que em vez de adensar a inquietude entre o indivíduo e o espaço, reduz o seu campo de intervenção a conteúdos e valores neutros e passivos, em total desacordo com a génese dos seus princípios fundamentais.

Acreditamos que seja possível encontrar respostas ao actual estado da arquitectura, e, para finalizar, deixamos uma última imagem sobre a qual pouco falaremos, para que se incite precisamente a reflexão. Agir no espaço, construí-lo, é certamente algo superior à comunicação, à venda ou à especulação económica.

Terminamos este trabalho com uma das obras mais silenciosas do ‘espólio’ de Álvaro Siza, os Armazéns do Chiado, talvez por ser uma das obras que encontrou, na sua necessidade de reconstrução, os novos valores capazes de gerar novos hábitos naquele lugar. A imagem que apresentamos, (Fig. 23) não é obra de Álvaro Siza. Escolhemos precisamente uma imagem do incêndio que antecedeu a posterior intervenção do arquitecto, para que se veja a violência e o desejo na forma pura, sem preconceito, sem necessidade de afirmação – trata-se de desenhar uma ferida na cidade, e aguardar pelo *por-vir*.



35 & 36. CCTV (incêndio),  
Rem Koolhaas, 2009.

218 BISMARCK, Pedro, *O último veu antes do terrível*, in «[www.revistapunkto.com/2013/01/o-ultimo-veu-antes-do-terrivel-pedro\\_31.html](http://www.revistapunkto.com/2013/01/o-ultimo-veu-antes-do-terrivel-pedro_31.html)», acedido a 2 de Setembro de 2013.

“projectar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem.”<sup>219</sup>

Siza não recorre ao mediatismo arquitectónico para gerar novos hábitos, porque existem valores colectivos maiores do que o protagonismo arquitectónico individual.

Depois do desastre seria necessário reconstruir, ali, no coração da cidade, um lugar que desapareceu, que se transformou, mas que não pusesse em causa a estrutura da cidade.

No meio da malha urbana, naquela ferida espacial, surge um silêncio que é desejo, que revela uma vontade positiva, de forte carácter criador. Hoje sabemos que coube ao tempo o espaçamento necessário para que as raízes desse silêncio satisfizessem o desejo prometido.

Um novo lugar surge décadas depois do desastre, a concretização do desejo reflecte-se precisamente nos novos hábitos que preenchem aquele lugar. Afirmam-se os valores da arquitectura como ferramenta operante da transformação espacial, mas afirma-se, acima de tudo, a coexistência entre a vontade colectiva sem sobreposição da vontade individual. Vive-se hoje no Chiado esse manifesto de liberdade, onde cada um pôde contribuir à sua maneira para a concretização do desejo, sem artifícios, sem imagem-fétiche: a arquitectura gerou novas possibilidades, resta aos indivíduos continuarem a construir todo o resto.

---

<sup>219</sup> TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. Op. cit. p. 74.





EXISTÊNCIA  
ESPAÇO  
IMAGEM  
DESEJO  
INCERTEZAS



Fig. 24 - *Marcel Duchamp e Eve Babitz*,  
Fotografia de Julian Wasser na Marcel Duchamp Restrospective,  
Pasaden Art Museum, 1963.

## *I. Incertezas.*

Por considerarmos este trabalho embrionário, isto é, por entendermos que o tema que abordámos suscita em si múltiplos caminhos ainda por explorar, preferimos nomear este texto final com o título *incertezas*, ao contrário das habituais “considerações finais” ou “conclusões”.

O argumento que apresentámos constrói-se a partir de uma procura pessoal desenvolvida ao longo de todo o percurso académico. Este percurso tem início em 2006, quando frequentei o primeiro ano do curso de artes plásticas das Belas Artes, ou talvez tenha começado antes, no tempo em que construí a minha amizade com o artista plástico Duarte Capa. Foi com ele, em demoradas conversas de fim de tarde, que despertou em mim o interesse pelas imagens, pelo espaço, pela arte e pela arquitectura.

Começemos por falar sobre o conhecimento que, do nosso ponto de vista, é, na sua essência, acumulação de saberes, de experiências e de imagens. A primeira vez que uma imagem participou de maneira consciente para a construção de uma ideia, foi na disciplina de Projecto IV, durante o meu percurso na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde o pedido era projectar um Centro de Conhecimento.

A partir de uma imagem (Fig. 24) sobre uma exposição de Marcel Duchamp, retomaremos, para concluir, o conjunto das incertezas geradas no desenvolvimento da dissertação. Foi precisamente esta imagem de Duchamp a jogar xadrez, de perfil, com uma mulher nua de pele ebúrnea, que me levou à reflexão sobre o conhecimento.

Olhar para a fotografia, onde, ao fundo, se veem dispostas várias obras que marcaram o percurso artístico de Duchamp, conduz-nos a uma ideia de síntese, como se tudo ali estivesse colocado com um propósito. Mas, uma outra ideia surge na análise desta imagem, não a de síntese, mas a de acumulação, não a de resultados mas a de experiências. Existe uma contrariedade marcada pela simetria invertida no primeiro plano, com Duchamp a jogar xadrez as peças brancas e o seu adversário, a mulher nua, a jogar as peças pretas; este contraste permite-nos olhar a imagem como uma incerteza ou um confronto do próprio artista. Hoje sabemos que Duchamp preferia jogar com as peças pretas. Os aficionados do xadrez saberão certamente explicar melhor o desafio que constitui começar uma partida de xadrez com uma jogada de atraso. Mas o que importa aqui

referir é o facto que, perante as suas obras mais conhecidas e divulgadas, o artista se coloca em primeiro plano, de forma contrária ao seu hábito, como se se pusesse ele próprio em causa perante a sua obra, como se toda aquela experiência não fosse mais do que a formulação concreta de um conjunto de incertezas.

Foi, certamente, ao olhar para esta imagem e ao ver na imagem o que nela nos olha, que a ideia para o desenvolvimento do meu projecto teve lugar, uma ideia de conhecimento baseada na experiência, uma experiência em revisão que expõe precisamente a incerteza do caminho, onde não se fixam certezas, mas pelo contrário, se levantam dúvidas, se põe tudo em causa.

Pensar a arquitectura, acreditamos, supõe algo maior do que a forma dela, supõe mais do que apenas o modo como ela se faz. Não colocando à parte todas estas frentes, importantíssimas para o pensamento do espaço, como é o caso da construção, queremos apenas falar do que antecede o acto criativo, de como o projecto se constrói e, sobretudo, como todo este processo é passível de se tornar na obra acabada e na experiência espacial do indivíduo.

A inquietude que temos vindo a enunciar define-se essencialmente numa aproximação abstracta sobre a realidade, como, quando tomamos noção dela a partir de evidências que sentimos dificuldade em definir. Partindo deste pressuposto, o argumento procurou balizar a reflexão em quatro premissas concretas: existência, espaço, imagem e desejo. Mas esta tentativa de gerar limites, ou de criar um campo concreto para desenvolver o argumento, não encerra a questão nestas quatro premissas, pelo contrário, o que se pretende é que estas sejam um ponto de partida, capaz de gerar incertezas suficientes para que se promova e retome a procura.

Nada do que se afirma neste trabalho tem a pretensão de concretizar as razões de uma inquietação entre o indivíduo e o espaço, o que se procura é, sobretudo, abrir a reflexão sobre um conjunto de imagens e de temas seleccionados, para encontrar novas imagens e novos conteúdos capazes de dialectizar parte do que compõe a minha/nossa inquietação.

Seria totalmente redutor, propormo-nos encontrar respostas definitivas para os problemas que enunciamos, pois esse trabalho levaria bastante mais tempo do que aquele que dispomos, assim como mais conhecimento para tal aventura. Logo, no fim de escrevermos tudo isto, apenas podemos deixar em aberto a necessidade de lermos no visível, a possibilidade

de compreendermos um pouco melhor a realidade. Só aprofundando um pouco mais a procura através das imagens dialécticas e críticas, podemos constituir um conhecimento mais fortalecido e mais direccionado para a inquietação que enunciamos.

Contudo, no fim de toda esta investigação e estudo, o pouco que podemos dizer é que o real vive em total sobreposição do irreal, e é nessa mistura constante que cabe ao arquitecto operar. Só a partir dessa sobreposição, acreditamos ser possível ao arquitecto superar o que é evidente, transgredir essa evidência, gerar novos valores e possibilidades. Talvez esta seja uma maneira de interpretar a contemporaneidade sem que nos tornemos discípulos dela, à semelhança das vanguardas do séc. XX. Trata-se, de algum modo, de pôr em causa os conteúdos do real, e desenvolver um caminho tão capaz quanto o estudo científico sobre o mesmo problema. Não sabemos, apenas acreditamos que a procura é o motor do conhecimento, e que, por sua vez, este talvez seja o maior veículo da humanidade. Assim, é no princípio da incerteza, que entendemos que o arquitecto deve operar, pois só dessa forma será capaz de subverter o tempo em que vive. É precisamente nessa abordagem da circunstância que cabe ao indivíduo olhar a realidade e projectar-se em continuidade, uma continuidade de valores livres que não se sobreponha à liberdade de cada um.

“Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade.”<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Op. cit. p. 75.





## I. Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário da Filosofia*, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Trad. António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

AUGÉ, Marc, *Os não lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Trad. Miguel Serras Pereira, 90 Graus Editora, Lisboa, 2005.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Arte, técnica, linguagem e política*, Relógio de Água, 2012.

BENJAMIN, Walter, «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Arte, técnica, linguagem e política*, Relógio de Água, 2012, p. 59-95.

BISMARCK, Pedro, *Spacing ZYX24: ethos, aletheia, porous, poiesis*, Docente acompanhante Prof. Manuel Mendes, Dissertação de Mestrado, FAUP, Porto, 2008. (edição policopiada).

COLOMINA, Beatriz, *Doble Exposición, Arquitectura a través del arte*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imagens apesar de tudo*, IMAGO, KKYM, Lisboa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, IMAGO, Dafne Editora, Porto, 2011.

GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*, Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Bienal de Veneza, Lisboa, 2008.

GORELIK, Adrián, *Arquitectura e Capitalismo: Os usos de Nova York*, in KOOLHAAS, Rem, *Nova York Delirante: Um manifesto retroactivo para Manhattan*, Trad. Denise Bottmann, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008.

HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, Trad. Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971.

HEIDEGGER, Martin, «Building, Dwelling, Thinking», in *Poetry, Language, Thought*, Trad. Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971, p. 141-160.

HEIDEGGER, Martin, «*The Thing*», in *Poetry, Language, Thought*, Trad. Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971.

KOOLHAAS, Rem, *Nova York Delirante: Um manifesto retroactivo para Manhattan*, Trad. Denise Bottmann, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, 1995.

LAMAS, José, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª Edição, Lisboa, 2011.

LIMA, Jorge dos Santos, *Comentários sobre: A Coisa de Martin Heidegger*, Revista Saberes, v. 1, Rio Grande do Norte, 2010.

MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura arte e pensamento do séc. XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

MORE, Thomas, *Utopia* (1516), Edições Europa América, 3ª Edição, Portugal, 1995.

MUGA, Henrique, *Psicologia da arquitectura*, Edições Gailivro, Vila Nova de Gaia, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Editorial Blume, Barcelona, 1975.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built upon Love*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2006.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Trad. Soares da Costa, Edições 70, Lisboa, 1998.

SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III, Espumas, Esferologia plural*, Trad. Isidoro Reguera, Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2006.

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 7ª edição, Porto, 2007.

ZUMPTOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Trad. Astrid Grabow, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

#### Artigos

BAPTISTA, Luis Santiago, “*Delirious New York*” *Explicado às crianças*, in «[http://www.artecapital.net/arq\\_des-37-lu%C3%ADs-santiago-baptista--delirious-new-york-explicado-%C3%Aos-criancas](http://www.artecapital.net/arq_des-37-lu%C3%ADs-santiago-baptista--delirious-new-york-explicado-%C3%Aos-criancas)», acedido a 20 de Agosto de 2013.

FOUCAULT, Michel, *De outros espaços, (Des espaces autres)*, Trad. Pedro Moura a partir do inglês, com base no texto publicado em *Diacrities*; 16-1, Primavera de 1986. Este texto foi redigido a partir da conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe, *Place Léon Aucoc, Bordeaux*, in «<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>», acedido a 2 de Agosto de 2013.

SCOTT, Peter, *Grahamarama*, in «<http://www.artnet.com/magazines/features/Scott/dan-graham7-7-09.asp>», a 28 de Julho de 2013.

#### Sítios acedidos na internet

«[http://www.artecapital.net/arq\\_des-37-lu%C3%ADs-santiago-baptista--delirious-new-york-explicado-%C3%Aos-criancas](http://www.artecapital.net/arq_des-37-lu%C3%ADs-santiago-baptista--delirious-new-york-explicado-%C3%Aos-criancas)», acedido a 20 de Agosto de 2013.

«<http://www.artnet.com/magazines/features/Scott/dan-graham7-7-09.asp>»,  
acedido a 28 de Julho de 2013.

«<http://www.eai.org/title.htm?id=2005>», acedido a 12 de Maio de 2013.

«<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>», acedido a 2 de Agosto de  
2013.

«<http://en.wikipedia.org/wiki/Ethos>», acedido a 18 de Junho de 2013.

## II. Iconografia

### Lista de Figuras

Fig. 1 - Dan Graham, *Public Space / Two Audiencies*, 37ª Bienal de Veneza, 1976,  
Fotografia de R. Lautwein in «[http://herbertfoundation.org/en/collection/15/  
dan-graham](http://herbertfoundation.org/en/collection/15/dan-graham)», acedido a 12 de Novembro de 2012.

Fig. 2 - Vitor Obsatz, *Fotografia retrato de Marcel Duchamp* (dupla exposição: de  
frente e de perfil), Nova York, 1953, in «[http://www.1stdibs.com/art/victor-ob-  
satz-portrait-marcel-duchamp/id-a\\_40841/](http://www.1stdibs.com/art/victor-ob-satz-portrait-marcel-duchamp/id-a_40841/)», acedido a 14 de Outubro de 2012.

Fig. 3 - Le Corbusier, *Sainte Marie de La Tourette*, Fotografia de Panovscott,  
in. «[http://www.panovscott.com.au/wp-content/uploads/2012/11/Sainte-Marie-  
de-La-Tourette2-200x266](http://www.panovscott.com.au/wp-content/uploads/2012/11/Sainte-Marie-de-La-Tourette2-200x266)», acedido a 23 de Novembro de 2012.

Fig. 4 - Richard Morris, *Sem título* (vapor), 1968-69, in DIDI-HUBERMAN,  
Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, IMAGO, Dafne Editora, Porto, 2011.  
(Imagem cortesia de Sonnabend Gallery).

Fig. 5 - Álvaro Siza, *Museu de Serralves* (entrada), Porto, 1999, in «[http://zoom-  
zum.blogspot.pt/2011/01/winery-quinta-do-portal-sabrosa.html](http://zoom-zum.blogspot.pt/2011/01/winery-quinta-do-portal-sabrosa.html)», acedido a  
21 de Março de 2013.

Fig. 6 - Álvaro Siza, *Museu de Serralves* (escada de acesso ao piso inferior), Por-  
to, 1999, autor da fotografia desconhecido, in «[http://avidanoparaíso.blogspot.  
pt/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://avidanoparaíso.blogspot.pt/2010_08_01_archive.html)», acedido a 26 de Março de 2013.

Fig. 7 - Raumlabor Architects, *Space Buster*, Nova York, 2008, autor da fotografia desconhecido, in «<http://animalnewyork.com/2009/spacebuster-blows-up-new-york/>», acedido a 18 de Março de 2013.

Fig. 8 - Le Corbusier, *Casa E. 1027* (Le Corbusier fotografado nu, a pintar), Cap Martin, França, 1937 in «<http://arquis.blogspot.pt/2011/06/e1027-e-le-corbusier-historia-de-uma.html>», acedido a 27 de Maio de 2013.

Fig. 9 - Adalberto Libera, *Casa Malaparte*, Capri, Itália, 1938-40, in «<http://www.flickr.com/photos/82939756@No7/8702142047/>», acedido a 22 de Maio de 2012.

Fig. 10 - Lacaton & Vassal, *Praça Leon Aucoc*, Bordéus, França, 1996 in «<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37>», acedido a 2 de Setembro de 2012.

Fig. 11 - Jacques Tati, *Play Time*, 1967. (filmografia retirada do filme *Play Time* de Jacques Tati).

Fig. 12 - Peter Eisenman, *Memorial do Holocausto*, Berlim, 2004-05. Arquivo pessoal, Agosto de 2012.

Fig. 13 - Rachel Whiteread, *House*, Londres, 1993-95, in «<http://www.uwo.ca/visarts/research/grad2011/Cold%20Case/page6.html>», acedido a 10 de Abril de 2013.

Fig. 14 - Dan Graham, *Time Delay Room*, 1974, (fotografia de Jens Preusse na exposição ctrl\_space, ZKM Karlsruhe, 201-12), in «<http://www.medienkunst-netz.de/works/time-delay-room/images/13/>», acedido a 2 de Setembro de 2013.

Fig. 15 - Eduardo Souto Moura, *Pavilhão de Portugal*, Bienal de Veneza, Veneza, 2008, in «<http://www.afaconsult.com/portfolio/315611/92/pavilhao-de-portugal-na-bienal-de-veneza>», acedido a 15 de Agosto de 2013.

Fig. 16 - Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965. (filmografia retirada do filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard).

Fig. 17 - Le Corbusier, *Plano Voisin*, Paris, 1925, in «<http://chum338.blogs.wesleyan.edu/parkchester-apartments-3/>», acedido a 3 de Setembro de 2013.

Fig. 18 - Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, *Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*, Londres, 1972, in «<http://archilibs.net/2012/12/01/the-strip-rem-koolhaas-elia-zenghelis/>», acedido a 12 de Dezembro de 2012.

Fig. 19 - Jacques Tati, *Play Time*, 1967. (filmografia retirada do filme *Play Time* de Jacques Tati).

Fig. 20 - Ângelo de Sousa, *Desenho para Pavilhão de Portugal*, 37ª Bienal de Veneza, 2008, in GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desassossegada*, Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Bienal de Veneza, Lisboa, 2008.

Fig. 21 - René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29, in «<http://hasenherz.files.wordpress.com/2012/02/pipe.jpg>», acedido a 8 de Agosto de 2013.

Fig. 22 - OMA, Rem Koolhaas, *CCTV*, Pequim, 2012 in «[http://www.revista-punkto.com/2013/01/o-ultimo-veu-antes-do-terrivel-pedro\\_31.html](http://www.revista-punkto.com/2013/01/o-ultimo-veu-antes-do-terrivel-pedro_31.html)», acedido a 18 de Julho de 2013. Sobre esta imagem importa ter em atenção as referências descritas no final do artigo, relativas a cada um dos elementos que compõe a montagem: “Imagem 1: Fotografia que acompanhava o artigo do Jornal Público, mostrando o edifício CCTV sob um manto denso de poluição atmosférica (Reuters/Jason Lee): [www.publico.pt/ecosfera/noticia/poluicao-excessiva-em-pequim-gera-indignacao-1580624](http://www.publico.pt/ecosfera/noticia/poluicao-excessiva-em-pequim-gera-indignacao-1580624) Imagem 2 : Imagem tridimensional da torre CCVT desenhada pela OMA (Rem Koolhaas) e completada em 2012.”

Fig. 23 - *Armazéns do Chiado* (incêndio), Lisboa, 1988, in «[http://static.publico.pt/files/revista2/2013-08-25/siza/siza\\_11.jpg](http://static.publico.pt/files/revista2/2013-08-25/siza/siza_11.jpg)», acedido a 4 de Setembro de 2013.

Fig. 24 - *Marcel Duchamp e Eve Babitz*, Fotografia de Julian Wasser na Marcel Duchamp Restrospective, Pasaden Art Museum, 1963, in «<http://traduzir-fantasmas.files.wordpress.com/2012/10/marcel-duchamp-e-eva-babitz-19631.jpg>», acedido a 22 de Janeiro de 2013.

## Lista de Figuras da narrativa secundária

### Existência

1. *Dali Atomicus*, Philippe Haslam, 1948, in «[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Salvador\\_Dali\\_A\\_\(Dali\\_Atomicus\)\\_09633u.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Salvador_Dali_A_(Dali_Atomicus)_09633u.jpg)», acedido a 15 de Março de 2013.
2. *Imponderabilia*, Marina Abramovic & Ulay, 1977, in «<http://drinkingbeerwatchingmovie.files.wordpress.com/2013/02/marinaulay.jpg>», acedido a 12 de Setembro de 2013.
3. *Relation in time*, Marina Abramovic & Ulay, 1977, in «[http://3.bp.blogspot.com/-rxYofcAr3qI/USzKM1-2RTI/AAAAAAAAAdwA/J8eU2AZq4ys/s1600/Marina-Abramovic-The-Artist-is-Present\\_FilmStill13\\_MarinaAbramovic-Ulay\\_AAA-AAA\\_1978\\_courtesyMarinaAbramovic.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-rxYofcAr3qI/USzKM1-2RTI/AAAAAAAAAdwA/J8eU2AZq4ys/s1600/Marina-Abramovic-The-Artist-is-Present_FilmStill13_MarinaAbramovic-Ulay_AAA-AAA_1978_courtesyMarinaAbramovic.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
4. *O Pensador*, Auguste Rodin, 1902, in «[http://2.bp.blogspot.com/-VZhlHc-vrvrw/URKzdU5Qy\\_I/AAAAAAAAAFpI/kUnD--RbED4/s1600/92837497\\_rodin.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-VZhlHc-vrvrw/URKzdU5Qy_I/AAAAAAAAAFpI/kUnD--RbED4/s1600/92837497_rodin.jpg)», acedido a 22 de Setembro de 2013.
5. *O objecto para ser destruído (objecto indestrutível)*, Man Ray, 1923, in «[http://3.bp.blogspot.com/\\_lyZvyGFRiok/TB7faoUfLpI/AAAAAAAAAEnY/vhQ-bLdvT-nA/s1600/object+to+be+destroyed.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_lyZvyGFRiok/TB7faoUfLpI/AAAAAAAAAEnY/vhQ-bLdvT-nA/s1600/object+to+be+destroyed.jpg)», acedido a 22 de Setembro de 2013.
6. *A fonte*, Marcel Duchamp, 1917, in «<http://clg-achicourt.etab.ac-lille.fr/IMG/jpg/Marcel-Duchamp-Fontaine-1917.jpg>», acedido a 2 de Fevereiro de 2013.
7. *Marcel Duchamp Retrospective*, Pasadena Art Museum, Julian Wasser, 1963, in «<http://farm9.staticflickr.com/>», acedido a 11 de Fevereiro de 2013.
8. *Mile to String*, Exposição Surrelista First Papers, Marcel Duchamp, Nova York, 1942, in «<http://whosjack.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/01/MarcelDuchamp300.jpeg>», acedido a 22 de Janeiro de 2013.
9. *Museu Judaico*, Daniel Liebeskind, Berlim, Arquivo pessoal, Agosto de 2012.



10. *On the pavement*, Alexander Rodchenko, 1930, in «<http://konstruktivizm.com/638/photos/on-the-pavement-photo-by-alexander-rodchenko-1930>», acedido a 12 de Setembro de 2013.

11. *Planta do Convento de La Tourette*, Le Corbusier, 1956, in «[http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/livro/forma/forma2/Fotos-Anexo\\_arquivos/pg82-b.jpg](http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/livro/forma/forma2/Fotos-Anexo_arquivos/pg82-b.jpg)», acedido a 14 de Março de 2013.

12. *Capela do Convento de La Tourette*, Le Corbusier, França, in «<http://ado09c-dnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/12/1292460373-ludwig-latourette-no13-437x500.jpg>», acedido a 14 de Março de 2013.

13. *Capela do Convento de La Tourette*, Le Corbusier, França, in «<http://www.thefoxisblack.com/blogimages//Corbusier-La-Tourette-4.jpeg>», acedido a 14 de Março de 2013.

14. *Fotografia de Corbusier com os padres dominicanos no Convento de La Tourette*, 1956, in «<http://4.bp.blogspot.com/-fnUx6HotgQI/UeDBnOZ35eI/AAAAAABpbk/gKMJThDMTo4/s1600/Le+Corbusier+&+the+Dominican+monks+setting+off+to+check+out+the+progress+of+Couvent+de+La+Tourette,+Eveux-sur-Arbresle,+France.jpg>», acedido a 21 de Agosto de 2013.

15. *Capelas individuais do Convento de La Tourette*, Le Corbusier, 1956, in «[http://1.bp.blogspot.com/\\_xPUTgryadqY/TIDchu\\_EbBI/AAAAAAAAAajY/qX-8\\_4oL634/s640/La+Tourette5.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_xPUTgryadqY/TIDchu_EbBI/AAAAAAAAAajY/qX-8_4oL634/s640/La+Tourette5.jpg)», acedido a 18 de Agosto de 2013.

## Espaço

1. *Mosque of Abu Dulaf*, Samarra, 847-861, in «[https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/966035\\_530250403715230\\_1765444545\\_o.jpg](https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/966035_530250403715230_1765444545_o.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.

2. *Sem título*, Ângelo de Sousa, 1986, in «<http://www.etudogentemorta.com/wp-content/uploads/2011/03/angelo-sem-t%C3%ADtulo-10-quadros-para-o-ano-2000-19862.jpg>», acedido a 24 de Setembro de 2013.

3. *1-II-5-G*, Ângelo de Sousa, n.d., in «[http://josemariaguerra.files.wordpress.com/2010/09/angelo\\_sousa.jpg](http://josemariaguerra.files.wordpress.com/2010/09/angelo_sousa.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.

4. *Ballast*, Richard Serra, Nova York, 2004, in «[http://chancellor.ucsf.edu/MBA/artwork/serra\\_high\\_4.jpg](http://chancellor.ucsf.edu/MBA/artwork/serra_high_4.jpg)», acedido a 21 de Setembro de 2013.
5. *Tilted Arc*, Richard Serra, Nova York, 1981. (Fotografia de David Aschkenas, 1985), in «[http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/images/tiltedarc\\_big2.jpg](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/images/tiltedarc_big2.jpg)», acedido a 21 de Setembro de 2013.
6. *Café Muller*, Pina Baush, Opernhaus, 20 de Maio de 1978, in «<https://www.youtube.com/watch?v=pEQGYs3d5Ys>», acedido a e de Maio de 2013.
7. *Café Muller*, Pina Baush, Opernhaus, 20 de Maio de 1978, in «<https://www.youtube.com/watch?v=pEQGYs3d5Ys>», acedido a e de Maio de 2013.
8. *Splitting*, Gordon Matta Clark, Englewood, New Jersey, 1974, in «[http://4.bp.blogspot.com/\\_mfMRTBDpgkM/TUQ5D\\_IGpUI/AAAAAAAAAP\\_4/lg-DAGEhG9ok/s1600/gordon-matta-clark1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_mfMRTBDpgkM/TUQ5D_IGpUI/AAAAAAAAAP_4/lg-DAGEhG9ok/s1600/gordon-matta-clark1.jpg)», acedido a 27 de Novembro de 2012.
9. *Splitting*, Gordon Matta Clark, Englewood, New Jersey, 1974, in «[http://adbroo1cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/02/1328108346\\_building\\_cuts\\_gordon\\_matta\\_clark\\_1323752832\\_smyth6\\_4\\_3.jpg](http://adbroo1cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/02/1328108346_building_cuts_gordon_matta_clark_1323752832_smyth6_4_3.jpg)», acedido a 27 de Novembro de 2012.
10. *Space Buster*, Raumlabor Architects (vista da rua) Nova York, 2008, in «<http://animalnewyork.com/2009/spacebuster-blows-up-new-york/>», acedido a 27 de Setembro de 2013.
11. *Space Buster*, Raumlabor Architects (vista da rua) Nova York, 2008, in «[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Space\\_Buster\\_\(3451958461\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Space_Buster_(3451958461).jpg)», acedido a 26 de Julho de 2013.
12. *Space Buster*, Raumlabor Architects (vista aerea) Nova York, 2008, in «<http://content.animalnewyork.com/wp-content/uploads/2009/04/space-buster-atanz-1.jpg>», acedido a 26 de Julho de 2013.

13. *Corbusier à janela do Cabanon*, Le Corbusier, Cap Martin, in «[http://www.floornature.com/media/photos/34/7637/02\\_cabanon\\_5\\_popup.jpg](http://www.floornature.com/media/photos/34/7637/02_cabanon_5_popup.jpg)», acedido a 11 de Maio de 2013.
14. *Le Corbusier a desenhar*, Cap Martin, in «<http://www.wortmann-architects.com/wp-content/uploads/2011/07/Le-Corbusier-trajando-en-Le-Cabanon.jpg>», acedido a 11 de Maio de 2013.
15. *Cabanon* (vista interior), Le Corbusier, Cap Martin, in «[http://3.bp.blogspot.com/\\_aKV6tZozrs8/RysqaAMJE8I/AAAAAAAAABs/OdaJMJtg9Mg/s400/cabanon+Le+Corbusier+-+www.culture.gouv.fr.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_aKV6tZozrs8/RysqaAMJE8I/AAAAAAAAABs/OdaJMJtg9Mg/s400/cabanon+Le+Corbusier+-+www.culture.gouv.fr.jpg)», acedido a 11 de Maio de 2013.
16. *Casa Kaufmann*, Frank Lloyd Wright, 1939, in «[http://2.bp.blogspot.com/\\_RJ3-GeV-vAY/StIcmsMz-6I/AAAAAAAAACec/RBEe49QsgR4/fallingwater01.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_RJ3-GeV-vAY/StIcmsMz-6I/AAAAAAAAACec/RBEe49QsgR4/fallingwater01.jpg)», acedido a 15 de Março de 2013.
17. *Villa Mairea* (vista interior), Alvar Aalto, 1939, in «[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Alvar\\_Aalto%2C\\_Villa\\_Mairea\\_02.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Alvar_Aalto%2C_Villa_Mairea_02.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
18. *Villa Mairea* (vista exterior), Alvar Aalto, 1939, in «[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Alvar\\_Aalto%2C\\_Villa\\_Mairea\\_03.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Alvar_Aalto%2C_Villa_Mairea_03.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
19. *Maison Carre* (vista interior), Alvar Aalto, 1960, in «[http://www.alvaraalto.fi/net/villa\\_mairea/img/63\\_3\\_102060.jpg](http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/img/63_3_102060.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
20. *Le Mépris*, (Casa Malaparte), Jean-Luc Godard, 1963, in «[http://3.bp.blogspot.com/-LDHaFyWuORM/T\\_H3vSDt6WI/AAAAAAAAACFI/SpvJ73aqNhk/s1600/leme%CC%81pris2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-LDHaFyWuORM/T_H3vSDt6WI/AAAAAAAAACFI/SpvJ73aqNhk/s1600/leme%CC%81pris2.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
21. *Le Mépris*, (Casa Malaparte), Jean-Luc Godard, 1963, in «[http://25.media.tumblr.com/13674974f2607b5527e9534382de7ffe/tumblr\\_mgruouWXDo1rl-1me301\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/13674974f2607b5527e9534382de7ffe/tumblr_mgruouWXDo1rl-1me301_1280.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.

22. *Peine del Viento*, Eduardo Chillida, San Sebastian, 1976, in «<http://www.boumbang.com/wp-content/uploads/2011/12/Eduardo-Chillida-16.jpg>», acessado a 24 de Setembro de 2013.

23. *Sem título*, Rob Sheridan, in «<http://rob-sheridan.com/main.php#/IMAGES/PHOTOGRAPHY/19/>», acessado a 23 de Setembro de 2013.

24. *Sem título*, Rob Sheridan, in «<http://rob-sheridan.com/main.php#/IMAGES/PHOTOGRAPHY/9/>», acessado a 23 de Setembro de 2013.

25. *Citânia de Sanfins* (vista aérea), Paços de Ferreira, in «[http://www4.uwm.edu/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6\\_4/images/fig38\\_430.jpg](http://www4.uwm.edu/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_4/images/fig38_430.jpg)», acessado a 23 de Setembro de 2013.

26. *Sem título*, Autor desconhecido, (Acampamento cigano), in «[http://www.oflautista.com/wp-content/uploads/2013/05/vidas-ciganas-album-da-bbc-1350907575442\\_956x500.jpg](http://www.oflautista.com/wp-content/uploads/2013/05/vidas-ciganas-album-da-bbc-1350907575442_956x500.jpg)», acessado a 23 de Setembro de 2013.

27. *Palais de Tokyo* (site to contemporary creation), Lacaton & Vassal, 2001, in «<http://www.lacatonvassal.com/data/images/full/20080417-001920-z620.jpg>», acessado a 18 de Maio de 2013.

28. *Palais de Tokyo* (site to contemporary creation), Lacaton & Vassal, 2001, in «<http://www.lacatonvassal.com/data/images/full/20080417-001920-z620.jpg>», acessado a 18 de Maio de 2013.

29. *Ponte dos Suspiros*, Veneza. Arquivo pessoal, Setembro de 2012.

## Imagem

1. *Ouve-me*, Helena Almeida, 1979, in «[https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=16c6f36a3f&view=att&th=14131f77f34bee56&attid=0.1&disp=inline&realattid=f\\_hlqs945fo&safe=1&zw&-sadssc=1&sadnir=1&saduie=AG9B\\_P\\_2Fx2sH7SdgRXarhohGaMV&sadet=1380065451744&sads=Pbx7UJ5kUUNNAhm7SNXaqDifHoo](https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=16c6f36a3f&view=att&th=14131f77f34bee56&attid=0.1&disp=inline&realattid=f_hlqs945fo&safe=1&zw&-sadssc=1&sadnir=1&saduie=AG9B_P_2Fx2sH7SdgRXarhohGaMV&sadet=1380065451744&sads=Pbx7UJ5kUUNNAhm7SNXaqDifHoo)», acessado a 25 de Setembro de 2013.

2. *Tree*, Myong Ho Lee, 2006, in «<http://www.booooooom.com/2009/02/12/myoung-ho-lee/>», acedido a 25 de Setembro de 2013.
3. *Diver*, Alexander Rodchenko, 1934, in «[http://www.photoforager.com/wp-content/uploads/2011/11/Diver\\_1934.jpg](http://www.photoforager.com/wp-content/uploads/2011/11/Diver_1934.jpg)», acedido a 22 de Janeiro de 2013.
4. *Memorial do Holocausto*, Peter Eisenman, 1934. Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.
5. *Sem título*, Richard Morris, 2006. (fibra de vidro, 9 elementos, 121,9 x 60,9 x 60,9 cm cada um), in DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, IMAGO, Dafne Editora, Porto, 2011. (Imagem cortesia de Sonnabend Gallery).
6. *Endless House*, Friedrich Kiesler, 1950, in «<http://www.frederickkieslerestate.com/bxi.jpg>», acedido a 10 de Abril de 2013.
7. *Empena*, Berlim. Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.
8. *Sem título*, (Black Bed), Rachel Whiteread, 1991, in «<http://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/05/untitled-black-bed-1991.jpg?w=720&h=579>», acedido a 21 de Outubro 2012.
9. *House*, Rachel Whiteread, Londres, 1993-95, in «<http://www.kenga.co.uk/photos/Cycling/house.jpg>», acedido a 21 de Outubro 2012.
10. *Sem título*, Vitor Cravo, 2008. (grafite sobre papel), in «<http://www.exteril.com/artistas-plasticos/vitor-cravo/5533.jpg>, <http://www.exteril.com/artistas-plasticos/vitor-cravo/1.html>», acedido a 24 de Setembro de 2013.
11. *Rotorelief*, Marcel Duchamp, 1923, in «<http://artbahrain.org/sept2012/images/duchamp1.jpg>», acedido a 15 de Setembro de 2013.
12. *Sem título*, (Marfa Texas Road), in «[http://3.bp.blogspot.com/-QmoYrLu46FQ/ToIT\\_Grey3I/AAAAAAAAAE/zZoy\\_NZX\\_XI/s1600/donald%2Bjud-d%2Bmarfa%2Btexas%2Bbroad.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-QmoYrLu46FQ/ToIT_Grey3I/AAAAAAAAAE/zZoy_NZX_XI/s1600/donald%2Bjud-d%2Bmarfa%2Btexas%2Bbroad.jpg)», acedido a 22 de Janeiro de 2013.

13. *Museu Guggenheim*, Frank Lloyd Wright, Nova York, 1953, in «[http://designmuseum.org/media/item/4956/-1/116\\_10Lg.jpg](http://designmuseum.org/media/item/4956/-1/116_10Lg.jpg)», acedido a 25 de Setembro de 2013.
  
14. *U House*, Toyo Ito, 1970, in «[https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/65514\\_464030673670537\\_1584145426\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/65514_464030673670537_1584145426_n.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
  
15. *Time Delay Room* (corte), Dan Graham, 1974, in «<http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/1/>», acedido a 10 de Abril de 2013.
  
16. *Coliseu de Roma*, Arquivo Pessoal, Agosto de 2012.
  
17. *Sem título* (esboço), Alberto Giacometti, 1934, in «<http://blogdasubversos.files.wordpress.com/2012/08/alberto-giacometti-cabec3a7a-11.jpg>», acedido a 13 de Maio de 2013.
  
18. *Die*, Tony Smith, 1962. (aço 183 x 183 x 183 cm), in DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, IMAGO, Dafne Editora, Porto, 2011. (Imagem cortesia de Matthew Marks Gallery, New York).
  
19. *Planta Pavilhão de Portugal*, Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008, in GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desasossegada*, Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Bienal de Veneza, Lisboa, 2008.
  
20. *Alçado Pavilhão de Portugal*, Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008, in GIL, José; MORENO, Joaquim, *Cá fora: Arquitectura desasossegada*, Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Bienal de Veneza, Lisboa, 2008.
  
21. *Pavilhão de Portugal* (interior), Souto de Moura & Ângelo de Sousa, Bienal de Veneza, 2008, in «[http://1.bp.blogspot.com/-RpCoHoQYc2g/UjeJGs4ohAI/AAAAAAAAAqxQ/AUvdi2dR\\_Vs/s1600/+Souto+de+Moura+.+Sousa+.+Portuguese+Biennale+Pavilion+.+Venezia+\(10\).jpg](http://1.bp.blogspot.com/-RpCoHoQYc2g/UjeJGs4ohAI/AAAAAAAAAqxQ/AUvdi2dR_Vs/s1600/+Souto+de+Moura+.+Sousa+.+Portuguese+Biennale+Pavilion+.+Venezia+(10).jpg)», acedido a 12 de Maio de 2013.

## Desejo

1. *Alphaville*, (Lemmy Caution & Natacha von Braun), Jean-Luc Godard, 1965. (imagem retirada do filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard).
2. *Matrix*, Wachowski brothers, 1999, in «<http://bipolarbabbling.files.wordpress.com/2012/02/mat.jpeg>», acedido a 24 de Agosto de 2013.
3. *Matrix*, Wachowski brothers, 1999, in «<http://i.huffpost.com/gen/912039/thumbs/o-MATRIX-facebook.jpg>», acedido a 24 de Agosto de 2013.
4. *Alphaville*, (Natacha von Braun), Jean-Luc Godard, 1965. (imagem retirada do filme *Alphaville* de Jean-Luc Godard).
5. *Planta Cidade Contemporanea*, Le Corbusier, 1922, in «[http://www.urbanidades.arq.br/bancodeimagens/albums/urbanismo/modernismo/le\\_corb\\_ville\\_contemp\\_pb.png](http://www.urbanidades.arq.br/bancodeimagens/albums/urbanismo/modernismo/le_corb_ville_contemp_pb.png)», acedido a 22 de Agosto de 2013.
6. *Maquete Plano Voisin*, Le Corbusier, 1925, in «<http://classconnection.s3.amazonaws.com/618/flashcards/1220618/jpg/-0171337044850379.jpg>», acedido a 3 de Setembro de 2013.
7. *Desenho para a Cidade Radiosa*, Le Corbusier, 1930, in «[http://2.bp.blogspot.com/\\_j-loEH8jvyw/S61h3QcJTQI/AAAAAAAAAKs/gNdK6M4-CxE/s1600/Le+corbusier.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_j-loEH8jvyw/S61h3QcJTQI/AAAAAAAAAKs/gNdK6M4-CxE/s1600/Le+corbusier.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
8. *Foto Montagens: Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972, in «<http://socks-studio.com/img/blog/Exodus-2-800x588.jpg>», acedido a 19 de Dezembro de 2012.
9. *Foto Montagens: Exodus*, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972, in «<http://socks-studio.com/img/blog/Exodus4-800x589.jpg>», acedido a 19 de Dezembro de 2012.
10. *Queda do Muro de Berlim*, Berlim, 1989, in «<http://imgs.obviousmag.org/archives/uploads/2008/ZZ6111DF79.jpg>», acedido a 21 de Setembro de 2013.



11. *Foto Montagens: Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972, in «<http://socks-studio.com/img/blog/Exodus6.jpeg>», acedido a 19 de Dezembro de 2012.
12. *Foto Montagens: Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture*, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, 1972, in «[http://socks-studio.com/img/blog/2243729630\\_449f31f318\\_o.jpeg](http://socks-studio.com/img/blog/2243729630_449f31f318_o.jpeg)», acedido a 19 de Dezembro de 2012.
13. *Unidade de Habitação de Marselha*, Le Corbusier, 1953, in «[https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/395720\\_478375345569403\\_1237897521\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/395720_478375345569403_1237897521_n.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
14. *Fábrica da Fiat, Lingoto*, Le Corbusier, 1928, in «[https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/1013923\\_498835040190100\\_1563574904\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/1013923_498835040190100_1563574904_n.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
15. *Fábrica da Fiat, Lingoto*, Le Corbusier, 1928, in «[https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/1008240\\_498834970190107\\_2007601050\\_o.jpg](https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/1008240_498834970190107_2007601050_o.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
16. *Coney Island séc. XIX*, Nova York, in «[http://www.ibiblio.org/istudio/r\\_koolhaas/oconey.jpg](http://www.ibiblio.org/istudio/r_koolhaas/oconey.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.
17. *Construção Flatiron Building*, Nova York, 1902, in «[https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/1185494\\_530672927006311\\_332957200\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-a-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/1185494_530672927006311_332957200_n.jpg)», acedido a 12 de Setembro de 2013.
18. *Coney Island (depois do incêndio)*, Nova York, 1902, in «<http://designtrust.org/blog/wp-content/uploads/2012/09/Coney-Islands-decline-was-jumpstarted-by-a-fire-in-1911-Delirious-New-York.jpg>», acedido a 24 de Setembro de 2013.
19. *Sanatório de Paimio*, Alvar Aalto, 1933, in «[http://www.anxo.org/imaxes/artigos/Alvar\\_Aalto-Sanatorio\\_de\\_Paimio.jpg](http://www.anxo.org/imaxes/artigos/Alvar_Aalto-Sanatorio_de_Paimio.jpg)», acedido a 24 de Setembro de 2013.

20. *Sanatório de Paimio*, (quarto duplo), Alvar Aalto, 1933, in «[http://www.designboom.com/history/aalto/paimio/\\_04.jpg](http://www.designboom.com/history/aalto/paimio/_04.jpg)», acessado a 24 de Setembro de 2013.

21. *Voando sobre um ninho de cucos*, Milos Forman, 1975, in «[http://4.bp.blogspot.com/-Ev6ABsPook/UPsSHH\\_I-hI/AAAAAAAAAGb4/-wZMh\\_eRevw/s640/flew.png](http://4.bp.blogspot.com/-Ev6ABsPook/UPsSHH_I-hI/AAAAAAAAAGb4/-wZMh_eRevw/s640/flew.png)», consultada a 24 de Setembro de 2013.

22. *Portal do cemitério da Serra da Estrela*, Fotografia de Mário Novais, n.d., in «[http://farm7.staticflickr.com/6187/6096357954\\_e5011388ce\\_z.jpg](http://farm7.staticflickr.com/6187/6096357954_e5011388ce_z.jpg)», consultada a 24 de Setembro de 2013.

23. *Bwana Devil*, Paramount Theater, Hollywood, J. R. Eyerman, 1952, in «<http://1.bp.blogspot.com/-m5ATayQpLMU/UFjQAZaorNI/AAAAAAAAARCE/scCha2rFI7I/s1600/3-D+Movie+Viewers.+movie+Bwana+Devil,++Paramount+Theater,+Hollywood,+CA.+Hollywood,+CA,+US+1952+J.+R.+Eyerman.jpg>», consultada a 24 de Setembro de 2013.

24. *La Grande Galerie du Louvre*, Hubert Robert, 1796, (óleo sobre tela, 112 x 143 cm), in «[http://2.bp.blogspot.com/\\_EgeZFCo\\_BuE/S5J1Jj8LUyI/AAAAAAAAAdc/1eIWSoyeQiY/s1600/design-for-the-grande-galerie-in-the-hubert-robert.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_EgeZFCo_BuE/S5J1Jj8LUyI/AAAAAAAAAdc/1eIWSoyeQiY/s1600/design-for-the-grande-galerie-in-the-hubert-robert.jpg)», consultada a 24 de Setembro de 2013.

25. *Eyes wide shut*, Stanley, Kubrick, 1999. (imagem retirada do filme *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick).

26. *Metrópolis* (Freder corre atrás de ninfa), Fritz Lang, 1927. (imagem retirada do filme *Metrópolis* de Fritz Lang).

27. *Metrópolis* (Operários), Fritz Lang, 1927. (imagem retirada do filme *Metrópolis* de Fritz Lang).

28. *Two way mirror*, Hedge Projects, Dan Graham, 2004, in «<http://noteson-looking.com/wp-content/uploads/2010/08/dan-graham-12.jpg>», acessado a 10 de Abril de 2013.

29. *They Live*, John Carpenter, 1988. (imagem retirada do filme *They Live* de John Carpenter).

30. *They Live*, John Carpenter, 1988. (imagem retirada do filme *They Live* de John Carpenter).

31. *Cabeça mecânica*, Raoul Hausmann, 1919-20, (madeira, couro e alumínio), in «<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/dada-alemanhao1.jpg>», acedido a 24 de Setembro de 2013.

32. *Le Violon d'Ingres*, Man Ray, 1924, in «<http://sonhosintranquilos.files.wordpress.com/2010/09/dadaac2adsmo-foto-de-man-ray.jpg>», acedido a 24 de Setembro de 2013.

33. *Roda de Bicicleta*, Marcel Duchamp, 1913, in «<http://smarthistory.khanacademy.org/assets/images/images/DuchampBicycleWheel.jpg>», acedido a 22 de Janeiro de 2013.

34. *David*, Miguel Ângelo, 1504, in «<http://profricardosilva.files.wordpress.com/2012/04/david-michelangelo-1504.jpg>», acedido a 24 de Setembro de 2013.

35. *CCTV (incêndio)*, Rem Koolhaas, 2009, in «<http://mdc.arq.br/2009/02/10/cctv-em-chamas/#more-1989>», acedido a 26 de Setembro de 2013.

36. *CCTV (incêndio)*, Rem Koolhaas, 2009, in «<http://mdc.arq.br/2009/02/10/cctv-em-chamas/#more-1989>», acedido a 26 de Setembro de 2013.

O presente trabalho foi escrito segundo o antigo acordo ortográfico.